

SPECIAL ISSUE
1997 - 1998

ஆற்றுறுவைக்

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்



சிறப்பிதழ் 1997 - 1998

இந்த இதழில்....

- * ஈழத்து தமிழ் நாடக விமர்சன மரபு
ஓர் வரலாற்று மீள்பார்வை — ந. நவதர்ஷினி 01
- * கல்விசார் அரங்கு — அருட்திரு. நீ. மரியசேவியர் 09
- * பருத்தித்துறைக் கூத்து அரங்கும்
அளிக்கையும் பற்றிய அறிமுகம் — பா. இரகுவரன் 16
- * குரொட்டோவ்ஸ்கின் பர்சோதனை முயற்சிகளும்
அரங்கின் பஸ்திறன் வீச்சும் — இ. ஜெயரஞ்சினி 22
- * நூலகம் — T. கண்ணன் 26
- * சமூகத்தின் அரங்கு — க. சிதம்பரநாதன் 28
- * நூல்நுகர்வு
அரங்க விமர்சனம் பற்றி ஓர் அரங்கியல் விமர்சனம் — க. ரதீதரன் 31
- * கற்கை நெறியாக அரங்கு
திரைகளை விலக்கிச் சில கேள்விகள் — பா. அகிலன் 36
- * யாழ்ப்பாணத்தில் காணப்படும் புதிய அரங்க முறைகள்
ஒரு நோக்கு — தே. தேவானந் 45
- * பாரம்பரிய கலைகள் மேம்பாட்டுக் கழகத்தின்
நாட்டுக்கூத்து இசை நாடகப் போட்டி 49
- * “பாத்திரங்கள் என்னைக் கூட்டிக்கொண்டு போனது”
குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்துடன் ஓர் நேர்காணல்
— பா. அகிலன், N. நவதர்ஷினி 50
- * சிங்கள அரங்கில் தமிழ் அரங்கின் தாக்கம்
— கலாநிதி காரை. சுந்தரம்பிள்ளை 61
- * “நடிகர்களாக அரசியல் வாதிடிகள்”
— பேரா. கா. சிவத்தம்பி 65
- * யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க கூத்து மரபு (2)
— யோ. யோ. ராஜ்குமார் 73

ஆற்றியை

(நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்)

சிறப்பிதழ் 97/98



“ நாழும் நமக்கோர் நலியாக் கலை
உடையோம்
நாழும் நிலத்தினது நாகரீக வாழ்வுக்கு
நம்மால் இயன்ற பணிகள்
நடத்திடுவோம். ”

— மகாகவி

வெளியீடு :

நாடகப் பயிலகம்,
திருமறைக் கலாமன்றம்,
238, பிரதான வீதி,
யாழ்ப்பாணம்.

ஆற்றியை

இதயம் திறந்து...

நாழும் நமது அண்மைக்கால மௌனத் துவ வாழ்வியலும் பல விடயங்களைப் பேசும். எனினும் எமக்குரிய கலை இலக்கியப் பலங்களுடைய எம்மாலான ஜீவ பிரயத் தனங்களை செய்ய முற்படுகின்றோம். ஆனால் அவைகள் பற்றிய புரிதல்களும் விளைவுகளும் மோதிக்கொள்கின்றன. ஆயினும் தேடலை நோக்கிய உண்மையின் வீதிகளில் பயணம் செய்கின்றோம் என்பதில் நாம் உறுதியாய் இருக்கின்றோம்.

அண்மைக்கால எமது கலை இலக்கிய விழுமியங்களுக்குள் புகுந்து கொள்ளும் வேண்டாத வியாதிகளையும் நாம் விரட்ட வேண்டியவர்களாக உள்ளோம். காத்திரமான கலை இலக்கிய முயற்சிகள் தமது பலத்தை இழந்து பலவீனப்படும் போது வெறும் மாயத்தனங்களும் சமூக ஆரோக்கியமற்ற வேண்டாத விடயங்களும் இலகுவில் உட்புகுந்து விடுகின்றன. இன்றைய நவீன தொடர்பு சாதனங்கள் ஏற்படுத்தும் பாதகமான தாக்க விளைவுகளை எமது மண்ணும் அனுபவிக்கத் தொடங்கி விட்டது. குறிப்பாக மூன்றாம் தரச் சினிமாவும், வர்த்தக நோக்குடைய பத்திரிகைகளும் அதை செவ்வனே செய்யத் தொடங்கி விட்டன. எனவே கருத்து முரண்களுக்குப்பால் ஆரோக்கியமான சமூக வளர்ச்சி நோக்கிய பொது நோக்கில் செயல்பட எமது கரங்களை சேர்த்துக் கொள்வோம்.

'ஆற்றுக்கை'யும் தனது திட்டமிட்ட அசைவியக்கத்தில் இயங்காது போயினும் தொடர்ந்து இயங்க முற்படுகின்றது. காலாண்டிதழாக இதை வெளிக்கொணரும் எமது முயற்சிகளுக்கான பக்க பலங்கள் போதாமையால் தொடர்வோட்டம் தாம தித்துப் போகின்றது. எனினும் இரு வருடங்களுக்கொரு சிறப்பிதழை வெளியிடும் எமது ஆரம்ப நோக்கை இவ்விதழ்

தொடக்கி வைக்கிறது. தொடர்ந்தும் காலாண்டிதழாக பயணிக்கும். அரங்கின் பால் ஆர்வமுள்ள கரங்களே இதற்கும் கரம் கொடுக்க வேண்டும். இவ்விதழை வெளிக்கொணர எமக்குத் துணையாக நின்ற அனைவரையும் நன்றியுடன் நினைத்துக் கொள்கின்றோம்.

— ஆசிரியர் குழு.

சொல்ல நினைப்பவை.....

★ இன்று அரங்கு சார்ந்த வகையில் அதன் வளர்ச்சி நிலைக்குரிய அடிப்படையான விளை நிலமாக பாடசாலைகளே காணப்படுகின்றன. பாடசாலை அரங்கை வளர்த்தெடுப்பதற்கான முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும். குறிப்பாக கல்வித்திணைக்களம் நடாத்தும் தமிழ்மொழித் திணைப்போட்டியில் நிகழ்த்தப்படும் நாடகப்போட்டியினூடாக ஓர் அருட்டுணர்வை ஏற்படுத்தலாம். ஆனால் அது நடாத்தும் போட்டியும், போட்டிக்கான விதிகளும் தொடர்ந்து விசனத்தையே ஏற்படுத்துகின்றன. இது பற்றி சென்ற வருடமும் பலரும் பல்வேறு வகையில் எடுத்துக்கூறியும் மீண்டும் அதே விதிகளுடன் இவ்வருடமும் இப்போட்டிகளைத் திணைக்களம் நடாத்தி முடித்துள்ளது. நாடகத்தை இலக்கியமாகவே இவர்கள் நோக்க முனைந்தால் அதை ஆற்றுக்கை நிலைக்குக் கொண்டுவரவே தேவையில்லை. இன்று அரங்கு கொண்டுள்ள வளர்ச்சியை துளியளவும் கவனத்தில் கொள்ளப்படாது செய்யப்படும் இப்போட்டிகளால் எந்தப் பயனும் ஏற்படப்போவதில்லை. இதை சம்பந்தப்பட்டவர்கள் உணர்வார்களா?

★ அண்மையில் பல்கலைக்கழகத்தில் மேடையேற்றப்பட்ட ஒரு நாடகம் தடை செய்யப்பட்ட விடயம் அதிர்ச்சியை ஏற்படுத்துகின்றது. பரீட்சார்த்த அரங்க முயற்சிகளையும் அதற்கூடு வளரக்கூடிய அரங்கத் தெளிவையும் இவர்கள் தடை செய்ததுடன் எந்த விடயத்தையும் ஆழமாக நோக்காது வெளிப்படையான பொருளில் கவனம் செலுத்தி மேற்கொண்ட இந்த நடவடிக்கை மீளாய்வு செய்யப்பட வேண்டியது.

★ அண்மையில் கலைப்பேசு A.T. பொன்னுத்துரை அவர்கள் தனது ஓய்வூதிய நிதியின் ஒரு பகுதியைச் சேமித்து "நிதியம்" ஒன்றை உருவாக்கி தனி நடிப்புப் போட்டியொன்றை நடாத்தி முடித்துள்ளார். தொடர்ந்து ஒவ்வொருவரிடமும் இதை செய்வதற்கு அவர் திட்டமிட்டுள்ளார். பல வருடங்களாக தொடர்ச்சியாக அரங்கில் ஈடுபடும் இவரின் இம்முயற்சி முன்னுதாரணமானது - பாராட்டப்படவேண்டியது. விளையாட்டுத் துறைகளுக்கு அதிக நிதிகளை வழங்க முன்வரும் நிதி ஸ்தாபனங்கள் கலை சார்ந்த முயற்சிகளுக்கும் ஆதரவு வழங்குமாயின் எவ்வளவோ கலையாக்கம் மேற்கொள்ளப்படும். 3

ஈழத்து தமிழ் நாடக விமர்சன மாபு

ஓர் வரலாற்று மீள்பார்வை

ந. நவதர்ஷினி

“இன்னும் நர்மிடையே விமர்சனப் புலமை (Critical scholarship) ஏற்படவில்லை. நாம் பிற விமர்சகர்கள் கூறியவற்றையே அளவுகோல்களாகக் கொள்ளுகின்றோம். நமது முழு இலக்கியத்தின் வளத்தை, வரலாற்றை, அழகை, குறைவை, வரையறைகளைக் கொடுத்துத் தோன்றிய விமர்சனத்துவம் எதுவும் நம் மிடையே வளரவில்லை.”¹ என்ற தமிழ் விமர்சனம் பாரம்பரியப் பின்னணியின் அடிப்படையிலேயே அரங்க விமர்சனமும் நோக்கப்படுகிறது.

ஆற்றுகையின் அனுபவம் அல்லது அது தொடர்பான வெளிப்பாட்டின் மதிப்பீட்டை விமர்சகன் பதிவுசெய்ய விரும்புகிறான். இதன் மூலம் உணர்வுகளால் பெறப்பட்ட அனுபவங்களுக்கு பிரக்ஞை பூர்வமாக விளக்கம் தர முற்படுகிறான். அரங்கினைப் பொறுத்தவரையில் விமர்சனம் என்பது ஆற்றுகையின் நீட்சியாகவும், விமர்சகன் என்போன் பார்வையாளருக்கும், ஆற்றுவோருக்கும் இடையேயான தொடர்பாளன் (mediator) ஆகவும் செயற்படுகிறான்.

அத்தோடு அரங்கு கணநேரக் கலையாக (momentary art) காலத்துள்ளும் வெளியினுள்ளும் அசையும் படைப்பு நிலையினை (Finish product) கொண்டுள்ளது எனவே அரங்கின் விமர்சனம் எழுத்துருவினை தயாரிப்பு நிலையுடன் (காட்சி விதானிப்பு, ஒலி, ஒளி, உடை, ஒப்பனை, இசை என்ற அம்சங்களுடன்) தொடர்புபட்ட ஒன்றாக உள்ளது. எனவே அரங்க விமர்சனத்தைப் பொதுவாக இரு தளங்களில் அணுக முடியும். அதாவது,

ஆற்றுகை

1) நாடக எழுத்துரு (Dramatic text);-

அதாவது இது அனேகமாக இலக்கியமாக நோக்கும் பண்பு கொண்டதாக பெரும்பாலும் அமையும்.

2) ஆற்றுகை உரு (Performing text);-

அதாவது நாடகத்துக்கு எவ்வாறு ஆற்றுகை உரு ஆகிறது என்பதனை ஆற்றுகை நிலையில் வைத்து விளங்கிக் கொள்ளல்.

எனவே நாடகம் ஒரு ஆற்றுகைக் கலை என்ற வகையில் நாடக எழுத்துருவை ஆற்றுகை நிலையில் வைத்து விளங்கிக் கொள்வதிலேயே அரங்க விமர்சனத்தின் கவனம் குவிக்கப்பட வேண்டும். ஆற்றுகை நிலையில் நாடகம் நடிப்பு மூலமாகவே சொல்லப்படுவதால் நடிப்பை மையமாகக் கொண்ட ஆற்றுகையின் வடிவப்பூரணத்துவத்திற்கு அரங்கின் மூலகங்களான காண்பியங்கள், கேட்பியங்கள் எவ்வாறு உதவியுள்ளன என்பதனை தர்க்கபூர்வமாக விளக்கியானஞ் செய்தல் அரங்க விமர்சகனின் பணியாகும்.

அரங்க விமர்சகன் பற்றி அபிநவகுப்தர் குறிப்பிடும்போது “... அரங்க விமர்சகன் என்பவன் நல்ல ஒழுக்கமுள்ளவன், உயிர் பிறப்பு, அனுபவ அறிவு, கடமை உணர்வு, நடுத்தர வயது, நாடகத்தில் கைத்தேர்ந்தவர், இடையிறா விழிப்புடனும், நடுநேர்மையுடனும் செயற்படுபவர்; கலை, கைவினைகளில் மேதாவி; நால்வகை அபிநயம், பாவம், ரசம் என்பனபற்றிய நுண்ணறிவு, கொண்டவன்; நாடக அளிக்கையின் முழுநிறைவான பண்பு, அதன் குறை

பாடுகள் என்பவற்றை நாடக நோக்கு நிலையில் (View point of dramatic art) எடுத்துச் சொல்ல வேண்டும்.”² என குறிப்பிடுகிறார். இவ் அம்சங்கள் சில இன்றைய விமர்சகனுக்குப் பொருந்தாது விடிலும் கூட, அரங்க விமர்சகன் தன் துறைசார்பரப்பின் ஆழமான அறிவு நிலையில் நின்றே அரங்கக் கலை, தொடர்பான விமர்சனத்தை வெளிப்படுத்துதல் வேண்டும்.

இத்தகைய அரங்க விமர்சனப் பின்புலம் பற்றிய புரிந்து கொள்ளுதலின் அடிப்படையிலேயே தமிழில் மரபின் அரங்க விமர்சனத்தையும் பார்க்க முடியும். தமிழில் மரபு ரீதியாகவே தமிழ் மொழி எடுத்துக் கொள்ளும் முன்று வடிவங்களான இயல், இசை, நாடகம் என்பன மொழியை அடிப்படையாகக் கொண்டு கூறப்படுகிறது. அனேகமாக தமிழ் மரபில் பிரக்ஞை பூர்வமாக அரங்காக புரிந்து கொள்ள முற்படும் போது அது இலக்கியம் சார்சுருத்து நிலையில் வைத்தே அரங்க விமர்சனம் நோக்கப்படுகிறது. அதாவது வரலாற்றில் அரங்கு பற்றிய அறிதல் என்பது இலக்கியத்தினை அறிந்து கொள்ளுதலின் ஒரு பகுதியாகவே கருதப்படுகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரம் அரங்கினை அரங்காக ண்ளக்கி நிற்க, தொல்காப்பியம் கூறும் நாடக வழக்கு என்பதும் இலக்கியங்களில் இடம் பெறும் நாடக அம்சங்கள் பற்றியே பார்க்கிறது மேலும் சூரிய நாராயண சாஸ்திரிகள் நாடகனியலை ஆக்கியதன் நோக்கம் பற்றி குறிப்பிடுகையில் “தமிழ்க் கலை பயிலும் இயற்றமிழ் மாணவர்கட்கு நாடகத் தமிழும் அறிவுறுத்தல் சருதி ஒருவாறு எழுதி வெளியிடப்பட்டது இந்நூல்”³ என இலக்கியக் கல்விசார் நோக்கிலேயே நாடகத்தையும் குறிப்பிடுகிறார். எனினும் தமிழ் மரபில் பற நடையாக அடியார்க்கு நல்லாரின் குறிப்புக்கள் அரங்கினை அரங்காக உதிவு செய்துள்ளமை தமிழ் அரங்க வரலாற்றில் சிறப்பான முக்கியத்துவம் பெற்ற அம்சமாகும். ஆனால் தமிழரங்க வரலாறு இதனை பிரக்ஞை பூர்வமாகப்

புரிந்து கொள்ளவில்லை இதன் தொடர்ச்சியாகவே அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையினைப் பின்பற்றிய விபுலானந்த அடிகளின் மதங்க குளர்மணியிலும்⁴ நாடகத்தின் இலக்கிய நிலைப்பட்ட பார்வையே முனைப்புப் பெற்றிருப்பதைக் காணலாம். எனவே நாடக அம்சங்கள் இலக்கியத்துள் இனங் காணப்படுவதும், இலக்கியத்துள் நாடக அம்சங்களைத் தேடுவதுமான நடவடிக்கைகளை பிரக்ஞை பூர்வமாக அரங்கு என்ற பகுதியின் விளக்கமாக பரவலாக புரிந்து கொள்ளப்பட்டது.

ஈழத்தில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிற்கு பின்னான காலப்பகுதியில் மேலைத்தேய, வடமொழி நாடகங்கள் (சேக்ஸ்பியர் பேனாட்ஷோ, காளிதாசன்....) ஆற்றுகை என்பதை விடவும் அவை அவற்றின் இலக்கியச் சிறப்பிற்காகவே தமிழில் அறிமுகம் செய்யப்படுகிறது. இவ் இலக்கியங்கலையும் அதற்கு சமமான அரங்க மொழியினையும் செயன் முறையாக (Practical) பெற்று வெளிப்பாடடைந்த நிலமை சீனா போன்ற நாடுகளில் செயற்பட்டது போன்று ஈழத்தில் செயற்படவில்லை. எனவே ஈழத்தில் பொதுவான நாடகம் ஏனும் ஆற்றுகை வடிவம் இலக்கியமாகவே அடிப்படையில் புரிந்து கொள்ளப்படுகிறது. நாடகம் நிசுழ்த்திக் காட்டுதல் என்பதிலிருந்து ஆரம்பமாகிறது என்பதை விடவும் அது எழுத்துருவை (Dramatic text) மையமாகக் கொண்டு உருவாகும் ஒரு கலை முறையாக மட்டுமே ஈழத்து மத்திய தர வர்க்கத்தினால் பார்க்கப்பட்டு வந்தது. அதாவது திசுழ்த்திக் காட்டுதலோடும். பார்க்கப்படுதலோடும் தொடர்புடையவை அனைத்தும் அரங்க வெளிப்பாடுகள் என்பதனை பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பாகத்தில் தேசிய எழுச்சியின் பின்னரே பிரக்ஞை பூர்வமாக உணரப்பட்டது. ஐரோப்பாவிலும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரையிலும் அரிஸ்ரோட்டலின் பாணியிலேயே நாடகங்களை இலக்கியமாக பார்க்கும் முறைமை முதன்மை பெற்று வந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடகாசிரியனை முதன்மைப்படுத்திய தமிழ் அரங்க மரபின் கண்கள் இன்று வரையிலும் அரங்கக் கலைஞர்களை கலைஞர் குழுமுடன் இணைத்து இனங்காண்பதையும் விட அவர்களை இலக்கியக் காரருடனேயே பார்க்கிறது.

இதன் தொடர்ச்சியாக அரங்கை ஒரு கல்வியியல் முறைமையாக பார்க்க முற்படுகிற போதும் அரங்கு இலக்கியத்தோடு தொடர்புபடுத்தியே பார்க்கப்படுகின்றது. ஈழத்தில் நாடகம் பற்றி வெளிவந்த முதலாவது அரங்கக் கல்விசார் ஆய்வுநூல் "ஈழத்தில் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி" எனும் நூலாகும். இது நாடகத்தை இலக்கியமாக அணுகும் முறைமையினையே பிரதான மையமாகக் கொண்டது. அதாவது நாடகங்கள் பற்றிய தேடல் தொகுப்பு என்பது அதன் எழுத்துருக்களிலேயே கவனத்தை செலுத்தியது. அத்துடன் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி அவர்களின் 'Ancient drama in Tamil Society' எனும் ஆய்வு தமிழ் சமூகத்தையும் அதன் அரங்கினையும் சமூகவியல் பார்வையையொன்றாகக் கொண்டு பார்க்கிறது. இது தன்னிறைவானது. இதுவரை பார்க்கப்படாத தமிழ் சமூகத்தின் வரலாறு பார்க்காத மறுபார்க்கத்தை மிக நுட்பமாக ஆய்வு செய்கிறது. எனினும் பின்வந்தோர் இம் முறையினை பின்பற்ற முனைந்து இரண்டும் கெட்டான் அரங்கப் பார்வை முறை ஒன்றும் உருவாகிறது.

நவீன அரங்கின் மொழி சரிவர புரிந்து கொள்ளப்பட்டாலையும், பிற பண்பாட்டு அரங்குகளை வாசிப்பு நிலையில் அறிந்து கொள்வதற்குக் கூட பிறமொழிப் பரிச்சயம் இன்மையும் அரங்கின் பல்வேறு சாத்தியக் கூறுகளை (Possibilities) தமிழில் புரிந்து கொள்வதற்கு தடையாக உள்ளன. இதனாலேயே காலந்தோறும் அரங்கு பல்வேறு துறைகளினூடாக வியாக்கியானிக்கப்பட்டு சிதைவுபடுத்தப்படுகிறது எனலாம். அதாவது சிறுகதை, கவிதை ஆகிய துறைகளின் நவீன போக்குகள் தமிழ் எழுத்தாளர்களுக்கு பரிச்சயமான அளவிற்கு

நாடகத்தின் நவீன போக்குகள் நாடக எழுத்தாளர்களுக்குப் பரிச்சயமற்றிருக்கிறது.⁵ எனவே தமிழ் அரங்க விமர்சனமும் இப்பின்னணியிலேயே மேலெழுகிறது.

அரங்கு உடல்மொழியிலிருந்து வெளிப்படாததையும் நிச்சயமாக பார்த்துப் பழக்கப்படாத தமிழ் மரபில் அரங்க விமர்சனம் ஒரு துறைசார் முயற்சியாக வளர்த்தெடுக்கப்படவில்லை. "கலை இலக்கிய விமர்சனம்" எனும் பொதுத் தலைப்பின் ஒரு அம்சமாகவே அரங்கும் படிக்கப்பட்டது. எனவே அரங்கு பற்றிப் பேசும் போது அது சொற்களுக்கும் உடலசைவிற்கும் (Body movement) உள்ள உறவு நிலையை பார்ப்பதற்குப் பதிலாக சொற்கள் (நாடக எழுத்துரு இலக்கியத்துடன் தொடர்புபடுத்தப்படுகிறது) இதனால் அரங்குசார் சொற் தொகுதிகளுடாவும் (Theatre vocabulary) அரங்க உடற் கூற்றியல் (Theatre anatomy) சார்பாயும் விமர்சனம் பூரணப்படுவதற்குப் பதிலாக அரங்கு பற்றிய அபிப்பிராயம், வியாக்கியானம், நயப்புணர்வுகள், கண்டனங்கள் என்ற உதிரி விமர்சனங்கள் யாவும் விமர்சனங்களாக கொள்ளப்பட வேண்டியதாயிற்று எனவே பொதுவாக இரு தளங்களில் தமிழ் அரங்கிற்கான விமர்சனங்களை இனங்காணலாம்

1) இலக்கிய ஈடுபாடுடையார் அல்லது இலக்கியப் படைப்பாளிகள்:-

இலக்கிய விமர்சனம் போன்று வீரியத்துடன் இல்லாது விடினும் இம்மரபில் வந்தவர்களான பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி, சோ. பத்மநாதன், மொள. சித்ரவேகா இ முருகையன், செம்மியன் செல்வன் அ யேசுராஜா போன்றவர்கள் இலக்கிய விமர்சனத்தோடு, அரங்கினையும் தம் கவனிப்பிற்குட்படுத்தினர்.

2) ஏனைய துறைசார் அரங்க ஆர்வலர்கள்:-

அரங்க வரலாறு துறைசார் விமர்சனத்திற்கென ஒரு வெளியை விட்டுவைக்காமை காரணமாக ஒருவர் அரங்க விமர்சகராக இருப்பதற்கான தகுதிகள், நியாயப்பாடுகள்

எதனையும் தமிழ் அரங்க விமர்சனம் கோரி நிற்கவில்லை இதன் காரணமாக ஏனைய துறை சார்ந்தோர் தத்தம் துறை களினூடாக அரங்கைப் பார்க்க முற்படுகின்றனர். வைத்திய கலாநிதி சோமசுந்தரம், கலாநிதி சபாஜெயராஜா, சுமதி, வைத்தியகலாநிதி கொன்சன்ரைன் போன்றோர் தத்தம் துறைசார் வியாக்கியானங்களுடன் அரங்கை அணுகுகின்றனர். துறை சாரா அரங்கின் விமர்சன வரலாறு காரணமாக குறிப்பாக அரங்கு பற்றிய உளவியல், சமூகவியல் போன்ற துறைசார் அணுகுமுறை முனைப்படைந்தது. எனவே ஆற்று வோர் இத்தகைய விடயங்களையே அரங்கில் பேச வேண்டும் எனவும் பார்வையாளர்கள் இந்நோக்கு நிலைகளிலேயே அரங்கினைப் பார்க்க வேண்டும் என்பதுமான ஒரு மாயை 'தவறான' புரிந்து கொள்ளலுக்கு இத்தகைய விமர்சனங்கள் வழிகாட்டியது. இதற்கானமாற்று விமர்சன மரபு செயற்படாமையால் அரங்கின் கைவினை, அதன் அழகியல் பற்றியெல்லாம் கவனிக்கப்படாமலேயே போய்விட்டது. அரங்கு அதன் மொழியடிப்படையில் அரங்காக பார்க்கப்படாமல் அது தவிர்ந்த பிறவளைத்துமாக நோக்கப்பட்டு குழப்பப்பட்டது.

அரங்கு பற்றிய முழுமையின் பகுதியினையே அளவிடும் இவ் அளவீட்டுமுறைமை யூடாக அரங்க வெளிப்பாட்டின் வடிவ வேறுபாடுகளையோ நுண்ணிய மாற்றங்களையோ இவை இனங்காட்டக் கூடியனவாக செயற்படாமற் போயிற்று.

பொதுவாகவே தமிழ் அரங்க விமர்சனம் அதன் முழுப் பரிமாணத்தையும் அடைவதற்கு இன்னமும் நீண்டதூரம் பயணம் செய்யவேண்டியிருக்கும். எனினும் இக்குறிப்புகள் அரங்கு பற்றிய அறிவுபூர்வமான கருத்தாடல்களுக்கான கருகலான அருட்டுணர்வையேனும் ஏற்படுத்தியவை என்ற வகையில் முக்கியமுடையன. ஐரோப்பாவும் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரையிலும் புகழ்ந்து கூறும் விமர்சன மரபையே கொண்டிருந்தது. அரங்கினை பிரக்ஞபூர்வமாக அறிந்தோர் விமர்சக

ராகும்போதே ஐரோப்பிய அரங்கு தனக்கான விமர்சகரைப் பெற்றுக் கொண்டது. இவ்விடத்தில் நா. சுந்தரலிங்கம் கூறும் கருத்து முக்கியமாகும். அதாவது 'இலக்கியத்துறைகளில் எமது விமர்சனக் கலை வளர்ந்துள்ள அளவிற்கேனும் அரங்க அளிக்கைக் கலைகளில் வளரவில்லை என்பது கண்கூடு. இலக்கிய விமர்சனங்களைச் செய்பவரே பெரும்பாலும் அளிக்கைக் கலைகளையும் விமர்சிக்கிறார்கள் அளிக்கைக் கலைகளுக்காக இவர்கள் பிரயோகிக்கும் நியமங்களின் தராதரங்கள் (Standard of Norms) பெரும்பாலும் இலக்கியங்களுக்கு இவர்கள் பயன்படுத்தும் நியமங்களாகவே அமைகின்றன. அரங்கு விமர்சிக்கப்படும் முறைமை காரணமாக விமர்சனம் அரங்கில் ஈடுபடுபவர்கள் மீது அவ்வளவாகச் செல்வாக்குச் செலுத்தி நிற்கவில்லை எனலாம்.'⁶ இந்நிலையில் அறிக்கைக் கலைகளில் குறிப்பாக மரபு வடிவங்கள். (இசை, நடனம்...) முற்றாகவே விமர்சகர்களால் கைவிடப்பட்டது. பொதுவாகவே தமிழ் மரபில் அரங்கு விமர்சனம் செய்யப்பட்ட முறைமையை பின்வருமாறு இனங்கண்டு கொள்ளலாம்.

1) அரங்கு பற்றிய பகுதியான விளக்கம்:-

மனப்பதிவில் ஏற்பட்ட விடயங்களை மட்டும் முக்கியப்படுத்துவது. அதாவது A.T. பொன்னுத்துரை பொய்க்கால் நாடகம் பற்றி எழுதியவை. விஜயன்; காத்தவராயன் பற்றி எழுதியவை போன்றவற்றிலும் க. ஸ்ரீகணேசனின் 'யாழ்ப்பாணத்து அரங்க விமர்சன மரபு' எனும் நூற் தொகுதியினுள் அடங்கும் குறிப்புகளும் (சில காட்சிகள் நல்லவை, சில பொருந்தாதவை) என மட்டும் தரப்படுகிறது. தாஸீரியசின் நாடகங்களுக்கான சிவசேகரத்தின் குறிப்புகள் கண்டனப் பண்புடையன. ஒரு அரங்க விமர்சகனிடமிருந்து நுகர்வோனின் எதிர்பார்ப்பு என்பது இவை ஏன் நல்லது? அல்லது ஏன் நல்லதல்ல என்பதனை அரங்க நோக்கு நிலையில் தர்க்க பூர்வமாக விளக்க வேண்டும் என்பதுவே.

மேலும் பாத்திரப்படைப்பு தொடர் பாண விவாதங்கள் அடுப்படி அரட்டை எனும் நாடகத்தில் முனைப்புப் பெற்றன 10 பாத்திர வார்ப்பு, பாத்திரப்படைப்பு பற்றிய விவாதங்களாகவும், மேலைத்தேய மாதிரிகளை இந்த நாடகத்தில் தேடும் முயற்சியாகவும், ஒரு அரங்க நெறியாளனின் பாத்திரம் பற்றிய தேடுதல் பண்பும் காணப்படுகின்றது. பதிலாக பாத்திர வார்ப்பு எப்படி நிகழ்த்திக் காட்டலாக வெளிப்படுகிறது என்பதுதான் அரங்க விமர்சனத்தின் எதிர்பார்ப்பு. தமிழ் இலக்கியத்தில் நாடக இலக்கியப் பாரம்பரியம் இல்லாதிருந்தமையும் இலக்கிய வகை மூலம் சமூக வகை மாதிரிகள் பாத்திரங்களாக வளர்க்கப்பெறும் வாய்ப்பு இருக்கவில்லை என்பதும் முக்கியமானது. 11 ஆனால் இ முருகையன் தவறான எண்ணம் நாடகத்திற்கு எழுதிய விமர்சனத்தில் பாத்திரங்களின் வெளிப்பாட்டினை மட்டும் ஓரளவிற்கு அரங்கியலாக எடுத்துக் கூறுகிறார். 12

2) நாடகத்தின் உருவம் - உள்ளடக்கம் என்பன அரங்காக பேசப்பட்ட முறைமை:-

இலக்கியம் என்ற கணிப்பினைப் பெறுவதற்கான முக்கிய அம்சமாக இலக்கியங்களில் பேசும் பொருளே ஏனையவற்றையும் விட முக்கிய கவனிப்பைப் பெற்றது. இப் பரிச்சயம் காரணமாக இலக்கியத்தின் நீட்சியாக பார்க்கப்படும் அரங்கிலும் பேசும் பொருள், கதையோட்டம் என்பவற்றைத் தேடும் பண்பு முனைப்புற காரணமாயிற்று. எனவே சமகால நவீன இலக்கியங்களை அணுகும் முறையிலே அரங்கிற்கும் பிரயோகிக்கப்பட்டது. குறிப்பாக முற்போக்கு விமர்சனப் பண்பையும் தமிழ் அரங்கு உட்கொண்டு விடுகிறது. நவீன அரங்குகள் பொதுவாகவே முற்போக்கு கருத்துக்களையே பிரதான பேசும் பொருளாகக் கொண்டது. அத்துடன் இத்தகைய அரங்குகளே விமர்சகர்களது கவனிப்பிற்குட்பட்டும் வந்தது. இவ்வாறு பார்க்கும் முறைமையினாலேயே பேராசிரியர் க. கணபதிப் பிள்ளை போன்றோரின் நாடகங்களுக்கு

வரலாற்றில் வழங்கப்பட வேண்டிய கணிப்பு தொனி குறைந்த நிலையிலே வழங்கப்பட்டுள்ளமையைக் காணலாம்.

பொதுவாக கலைப்படைப்பு ஒன்றின் விமர்சனம் என்பது உருவம் - உள்ளடக்கம் பற்றியதுதான் ஆனால் எவ்வாறு குறித்த கலை மொழியினூடாக பேசப்படுகிறது என்பதனை இனங்காட்டுவதே கலை விமர்சனின் பணியாகும். தமிழரங்கில் உருவம் உள்ளடக்கம் சார் பரிசோதனை முயற்சியாக அமைந்த 'சங்காரம்' எனும் நாடகத்தில் உள்ளடக்கம் பற்றிய விவாதம் கூர்மையடைகிறது. இதற்கான மு. புஷ்பராஜனின் குறிப்புகள் மிகவும் தர்க்கபூர்வமாக அமைந்தன. அத்துடன் மண் சுமந்த மேனியர் நாடகத்தின் நிகழ்த்திக் காட்டல் முறையில் ஏற்பட்ட வடிவ வேறுபாடு 'மேயம் சிதைந்த நாடகம்' என குறிக்கப்படுவதும், நாடக நிகழ்த்திக் காட்டலில் கதையோட்டத்தினை கண்டறிந்து எழுதும் முறைமையும் பிரதான அம்சங்களாயுள்ளன ஆனால் கதை எவ்வாறு அரங்க மொழியினூடாக கூறப்பட்டது என்பதுதான் அரங்க விமர்சனத்தின் கோரிக்கையாகும்.

எனவே இக் கருப்பொருள் சம்பந்தமான விவாதங்களுடாக அரங்கு உடனடிப் பிரச்சனைகளை மட்டுமே பேசும் ஒரு சாதனம் என்ற மனப்பதிப்பு ஏற்பட தூண்டுதலளித்தது. அத்துடன் அரங்கு பேசப்பட வேண்டிய விடயங்கள் இவைதான் என்ற அபிப்பிராயமும் தோற்றம் பெறுகிறது. எனினும் அரங்கில் பேசப்பட்ட உடனடிப் பிரச்சனைகளாலும், முற்போக்கு கருத்துக்களாலும் மக்கள் நவீன அரங்கை நோக்கி ஈர்க்கப்பட்டனர். அத்துடன் முக்கியமாக நவீன அரங்கின் மொழி இவற்றினூடாகவே பரவலையும், பரிச்சயத்தையும் பெற்றுக் கொண்டது. குறிப்பாக மண் சுமந்த மேனியர் இந் நடவடிக்கையின் சிறப்பான உதாரணமாகும். எனினும் பேசும் பொருளில் விமர்சனம் கவனக் குவிவு கொண்டதால்; பரவலாக மரபு, நவீன அரங்குகள் அனைத்தும் அரங்குகள் என

விமர்சகர்களால் பிரக்ஞைபூர்வமாக இனங்காணாமல் கைவிடப்பட்டது. இதனால் பாரம்பரியமாகவும், தொழில் முறையாகவும் அரங்கில் ஈடுபட்டோர் ஒருவகையில் 'அச்சுறுத்தப்பட்டனர்' அத்துடன் அரங்கிற்கான விமர்சனம் என்பது; அரங்கக்கைவினை, அரங்கு ஒரு கலைப் படைப்பு, என்ற வகையில் அதன் அழகியல் என்ற சீரியஸான கலைசார் விடயங்கள் கைவிடப்பட்ட ஒன்றாக நிலை கொண்டது. இதனால் அரங்கமொழியின் தளம், அதன் வீச்சு பரிணாமம் பெறுவதற்குப் பதிலாக அரங்கு பேசிய சமூகவியல், அரசியல் என்ற துறைசார் விவாதங்கள் அரங்கை மேலி மேலெழுந்து வீக்கமடைந்தன.

3) அரங்க விமர்சனத்தினூடாக சமகால நிலைமைகளைப் பதிவு செய்தல், நாடகம் எழுந்த காலப் பகுதிக்கு அரங்கின விடவும் முக்கியம் கொடுத்தல்

அரங்கு சமகால உடனடியான முரண் பாடுகளை பேசியமை காரணமாக அரங்கினூடாக சமகால நிலைமைகளை விளக்க முற்பட்டு அரங்கில் பேசப்பட்ட காலப்பண்ணியும், அதன் சமூக வரலாறும் அரங்கை விடவும் முக்கியப்படுத்தி விமர்சனங்களில் வெளிப்பாடடைகிறது. முக்கியமாக 'மண் சுமந்த மேனியருக்கான' அணைகுறிப்புகள் இப்பண்புடையவை. அரங்கினூடாக சமகால எரியும் ப்ரச்சினைகள் அரசியல் நோக்கு நிலையில் விவாதிக்கப்படுகிறது. அரங்கவியலாக அல்ல 'யாழ்ப்பாணத்து அரங்க விமர்சன மரபு' எனும் அரங்கு சார் குறிப்புரைகளடங்கிய நூலில் அரங்கினூடாக சமகால சமூகம் சமூகவியல் நோக்கில் பதிவு செய்யப்பட்ட முறைமையை கொண்டுள்ளது.

மேற்கண்ட விமர்சன முறைமைகளுக்கு சற்று புறநடையாக பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி (மண் சுமந்த மேனியர்) சோ. பத்மநாதன் (அன்னை இட்ட தீ) மௌ. சித்ரலேகா (மண் சுமந்த மேனியர்) அ. யேசுராஜா (மண்சுமந்த மேனியர்) ஆகியாரின் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன இவை

நாடக எழுத்துருவையும், ஆற்றுகையை யும் பிரக்ஞைபூர்வமாக வேறுபடுத்துவதே நூ. சர்வதேச பொதுமையுள் தமிழ் அரங்கினை இனங்காட்ட முனைவனவாயு முள்ளன இதனால் இவை அரங்க விமர்சனத்தை அரங்கை நோக்கி, ஓரளவிற்கேனும் திசைதிருப்பிவிட்ட; கோடு காட்டலாக முக்கியம் பெறுகின்றன. அதாவது ஆற்றுகையினை கட்டிவைப்படுத்தி நோக்கும் மேல்வியதான ஒரு வழிகாட்டல் இவற்றில் தெரிகிறது.

எனினும் தமிழ் அரங்க விமர்சனம் ஒரு அரங்குசார் மனிதனின் வருகைக்காக கட்டுக்கிடந்தது. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் எனும் அரங்கு சார்ந்தவர் (Theatre Insider) ஆற்றுகை பற்றிய குறிப்புகளை சொல் நிலைப்படுத்த முற்படுகையில் அது அரங்க விமர்சனம் எனும் இயல்பினைப் பெற்றுக்கொண்டது ஆரம்ப காலங்களில் அரங்கு இலக்கியத்துடனும் பின்பு சமூகவியல், உளவியல், அரசியல் என்ற துறைசார் நோக்குநிலையிலும் பார்க்கு முறையீ விருந்து விலகி இவ்வால் அரங்கைநோக்கி அரங்க விமர்சனம் திசைதிருப்பி விடப்படுகிறது. இவர் வைரமுத்துவின் அரங்கு பற்றி எழுதிய குறிப்பும்¹³ (இது விமர்சன நோக்கமுடையது அல்ல) 'கெட்டிக் காரர்' எனும் வானொலி நாடகத் தொகுதிக்கான¹⁴ விமர்சனமும் அரங்கை கட்டிவை ஆளுமையுடன் விளக்கியது.

மேலும் ஈழத்து தமிழ் மரபில் அரங்கு தொழில் முறை சார்ந்த ஒன்றாக வளர்க்கப்படாமையால், விமர்சனக் கருத்தாடல் களுக்கென பிரத்தியேகமான தொடர்பாடும் சாதனங்களைக் கொண்டிருக்கவில்லை. இவ்விமர்சனக் குறிப்புகள் தொடர்பாடல் செய்யப்பட்ட முறைமையை பொதுவாக மூன்று நிலைகளில் காணலாம்.

1) சஞ்சிகை, பத்திரிகைகள் வெளியீட்டு ஊடகமாதல்:

மக்கள் தொடர்புச் சாதனங்களான புதினப் பத்திரிகைகளும், சஞ்சிகைகளும் நாடகம் பற்றிய உடனடியான மதிப்பீடுகள்

வெளிவருவதற்கு வாய்ப்பளித்தன. பிரித்தானிய அரசு விமர்சனத் துறையும் தனது ஆரம்ப நாட்களில் புதினப்பத்திரிகைகளையே களமாகக் கொண்டிருந்தன. (பத்திரிகைகள்; உதயன். ஈழகேசரி. ஈழநாடு, முரசொலி, வீரகேசரி. ஈழநாதம்) சஞ்சிகைகள்; மல்லிகை, அலை, புதுசு, அரங்கம், கலைமுகம்)

2) நூல்களில் முன்னுரைக் குறிப்புகளாக வெளிவந்தவை:

ஆங்கிலக் கல்வி முறைமை, அச்சியந்திரவருகை என்பவற்றின் செல்வாக்கினால் மரபு, நவீன நாடகங்கள் சில இந்நூற்றாண்டின் மத்திய பகுதியிலிருந்து நூலுருப் பெறத் தொடங்குகின்றன. ஆறு நாடகம், நான்கு நாடகம், ஈழத்து இசை நாடக வரலாறு, ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாறு "பழையதும் புதியதும்" போன்ற நூல்களுக்கு முன்னுரைகளாக எழுதப்பட்ட குறிப்புகள், அவை மதிப்புரைகள் என்பதை விடவும் அவை அரங்கின் வரலாற்று நிலைப்படுத்தப்பட்ட இருப்பினை மீள்பார்வை செய்வதோடு அரங்கின் ஆள் நிலைப்பட்ட வரலாற்றையே பெரிதும் பதிவு செய்துள்ளன.

3) பார்வையாளர் விமர்சகராதல்:

பொதுவாகவே பிரதான நீரோட்ட அரங்கு பரம்பலடையாமையால் இவ்வரங்கு தனக்கென கையிருப்பு பார்வையாளர் தொகுதி ஒன்றினையும் கொண்டிருந்தது இப்பார்வையாளர்களுக்கும் ஆற்றுவோருக்குமிடையே அரங்குசார் உறவு நிலை பேணப்பட்டு, இப்பார்வையாளர் விமர்சகர்களிடமிருந்து வாய் மூலமாகவும், எழுத்து மூலமாகவும் விமர்சனங்களை அறிந்து கொள்ளும் முறைமையும் கையாளப்பட்டது.

அரங்கு பரிசோதனை முயற்சியாக கூர்மையடையத் தொடங்கும் போது நாடகம் பற்றிய கணிப்பினைப் பெற்றுக் கொள்வதற்கு இப்பார்வையாளர்களிடையே தங்கியிருந்தது. அரங்கின் பரிசோதனை முயற்சி

கள் அரங்கினை ஒரு கலை வெளிப்பாடு என்ற நிலையிலும் அரங்க நடவடிக்கையாகவும் (Theatre activities) இரு பரிமாணங்களில் செயற்படுத்தியது. இவ்விரண்டுமே இருவேறு தளங்களினடியாக வெளிப்பாடடையும். ஒன்றிலிருந்து ஒன்று விவகிசெல்லும் வெளிப்பாடுகள். இவை இப்பார்வையாளர் விமர்சகர்களால் வேறு பிரித்து இனங்காணப்படாது ஒரே அளவீட்டில் வைத்து இரு வெளிப்பாடுகளும் கலப்படம் செய்யப்படுகிறது இவ் விமர்சகர்களிடமிருந்து ஆரம்பமாகும் இம்மயக்க நிலைநாளடைவில் நாடகக் காரரையும் குழப்ப நிலைக்குள்ளாக்கியது. அரங்கினைப் பரவலாக்குவது என்பது அரங்கக் கலையினையா அல்லது அரங்க நடவடிக்கைகளையா? என்பது பற்றிய குழப்ப நிலையினை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

இன்று அரங்கு கலையாக அன்றி நடவடிக்கையாகவே (Theatre Activities) பரம்பலடைகிறது. இதனால் அரங்கில் யாரும் ஈடுபடலாம் அரங்கு பற்றி எவரும் அபிப்பிராயம் கூறலாம் என்ற அரங்க நடவடிக்கைக்கு பொருத்தமான விமர்சன முறையியல் அனைத்து அரங்குகளிற்குமாக பிரயோகிக்கப்படுகிறது. இத்தவறான தூண்டுதல் முறைமை அரங்கு ஒரு கலை என்ற வகையில் அதன் கலை அனுபவம், அழகியல் அனுபவம் என்ற ரசனைப் பயிற்சியின் தளம் னரிவடைவதற்கான வழிகாட்டியாக அமையவில்லை.

அந்துடன் கல்வியினூடாக அரங்கு பரவலாக்கப்பட்டது. என்றாலும் கூட உயர்கலைப் பயிற்சியும், சாஸ்திரமும் (Theory) இணைந்த கல்வி முறை செயற்படுத்தப்பட்டமையால் படைப்பாளிகள் நிலையிலும் பார்வையாளர் நிலையிலும் அரங்கு மொழியின் பிரத்தியேகத் தன்மைகள் உரைப்பட முடியாமலுள்ளது. எனவே ஈழத்து அரங்க விமர்சன வரலாறு என்பது அரங்கு ஒரு கலை வெளிப்பாடு என்ற வகையில் அவ் அனுபவம் அரங்க மொழியினூடாக எவ்வாறு நிகழ்த்தப்பட்டதோ என்பதை பேசுவதற்குப் பதிலாக அரங்கு பற்றிய மட்டுப்

கொடுக்கப்பட்டது.

நூலகம்

படுத்தப்பட்ட பார்வைகளையே (உளவியல் அரசியல், சமூகவியல் நோக்குநிலை) ஊக்குவித்தது. எனவே அரங்கு ஒரு தாக்கவன்மையான சாதனமாக மிளிர்வதற்கான அரங்குக்கைவினைப்பயிற்சிக்கான முக்கியத்துவம் இழக்கப்பட்டது.

அனேகமாக நவீன அரங்கக் கலைஞர்கள் அமைச்சுர் மரபினர். இவர்களுக்கு அரங்கு ஒய்வுநீர முயற்சியாகவும் பொழுது போககாவுமே பெரும்பாலும் அமைந்தது. அத்துடன் இவர்கள் அரங்கில் ஊதியத்திற்காக தங்கி நிற்கவுமில்லை எனவேதான் இவர்களுக்கு தங்கள் நாடகங்கள் பற்றிய எதிர்விளைவுகளை அறிந்து கொள்வதில் அதிகம் அக்கறைப்பட வேண்டிய தேவையுமிருக்கவில்லை அத்துடன் விமர்சனங்களை எதிர்கொள்ளும் போது அமைச்சுர் என்ற மறைகாப்பும் உதவியது. இச்சூழலுபார்வை யாளர் விமாசகர் என்ற இரு தரப்பாருக்கும்

கூட பொருந்தியமையும். இதனால் அரங்கில் ஈடுபடும் அனைவருமே கலைஞர்களாக தகுதிச்சான்று பெற்றுக்கொண்டனர். இவ்விடத்திலேயே குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்களின் கருத்து கவனிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். அதாவது “..... வைரமுத்துவின் அரங்க நடவடிக்கைகளை மதிப்பீடு செய்வதன் மூலம் நாம் மிகவும் வறுமைப்பட்டு நிற்கும் எமது அரங்க வரலாற்றுப் பதிவுகளுக்கும் சிறிய அளவிலேனும் தகவல்களைக் கொடுக்க முடியும். நாடக வரலாற்றை அரங்க வரலாறு எனக் காட்டுவது தவறு. நாடக எழுத்துப் பிரதியை முழுமைப்படுத்த உதவும் நடப்பு, வேடஉடை, ஒப்பனை, காட்சியமைப்பு, செயல், பேச்சு, இசை, நடனம், ஒளியமைப்பு, நெறியாளகை போன்ற ஏனைய அரங்கக் கலைகள் பற்றிய தகவல்களைத் தவறவிட்டுள்ளோம்.....” 15

அடிக்குறிப்புகள் :

1. சிவத்தம்பி கா, மேற்கோள், இலக்கியமும் கருத்து நிலையும் சென்னை 1982, பக் 10
2. Terleker, G. H., Studies on the Natyasastra Delhi - 1991, பக் 214
3. சூரிய நாராயண சாஸ்திரிகள், நாடகவியல் சென்னை. சர்வாணு, பக் 18
4. விபுலானந்த அடிகள், மதங்களுளாமணி மதுரை, 1926, பக் முன்னுரை பக் 1V
5. மௌனகுரு சி, பாலசுகுமார் நாடகங்கள்
6. சுந்தரலிங்கம். நா, திசை 15-09-89
7. கலைமுகம், யாழ்ப்பாணம், பங்குனி 1994, பக் 41
8. விஜயன், திசை 23-09-89
9. அ. யேசுராஜா; அலை, 26 ஜப்பசி 1985
10. திசை 09-06-1989
11. சிவத்தம்பி. கா, இலக்கியமும் கருத்து நிலையும், சென்னை 1982, பக் 39.
12. முருகையன். இ, ஈழகேசரி 29-08-1954
13. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம், திசை 11-08-1989
14. பாலமுருகன், திசை, 23-06-1989
15. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம், திசை 11-08-1989

கல்விசார்

அரங்கு

● அநட்டிநு நீ. மரியசேவியர் அடிகள்

1995ல் அமெரிக்க அரசின் கலாசாரப் பிரிவினரால் நியூ யோர்க் நகரிலுள்ள பல்வேறு கலை நிறுவனங்களைப் பார்வையிடும் வாய்ப்பு இக்கட்டுரை ஆசிரியருக்கு வழங்கப்பட்டது. “கற்” நிறுவனத்தின் பிரமுகர்களைச் சந்தித்துடன் அவர்கள் நடத்திய பட்டறைகளிலும் ஆற்றுகைகளிலும் கலந்து கொண்டார்.

நியூ யோர்க் பல்கலைக்கழகத்தின் ஓர் அலகாக இயங்கும் “கற்” அல்லது “படைப் பாக்கக் கலைகளின் அணி” என்னும் கலைநிறுவனம், கல்வியையும் அரங்கையும் இணைத்து உலகின் பல நகரங்களிலும் செயற்படும் முன்னோடி நிறுவனங்களுள் ஒன்று.

கல்வி வேறு, அரங்கியல் வேறு என்ற கருத்தை முழுதாக ஏற்காது, ஒன்று மற்றதற்குத் துணையாக நிற்க முடியும் என்ற கொள்கை அடிப்படையில் “கற்” இயங்குகிறது. அது, கல்வியை அரங்கினைப்பாடுகள் மூலம் சுவப்படுத்துகின்றது; கல்வி பயிலும் நகர்வாழ் மாணவ சமூகத்தைப் பாதிக்கும் சமகாலப் பிரச்சினைகளை ஆய்ந்தறிந்து, அவைகள் விடுக்கும் சவால்களை ஏற்று, அரங்க ஆக்கங்கள் மூலமும் நாடகப் பட்டறைகள் மூலமும் நல்லபடி வாழும் தகமையை மாணவர்களுக்கு ஊட்ட முனைகிறது. ஏட்டுப்படிப்புக்கு அப்பாலும் பல்வகைகளில் கற்றல் நிகழ்கின்றது என்பது “கற்” போன்ற நிறுவனங்களது கொள்கை. இதற்கிணங்க, கலைகள் மூலம் கற்றுக்கொள்ளலாம் என்பது தெளிவு. மேலும், முறைபான அரங்கியல், அறிவூட்டல் பண்பையும் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது இத்தகைய அரங்கியல், பார்வையாளர் அல்லது பங்கு பற்றுவோர் மத்தியில் கேள்விகளை எழுப்ப வைக்கும்; உலகைப்புதுக்கண்ணோட்டத்தில் பார்க்க உந்தும்; மக்கள்

வாழ்க்கையை இயக்கும் நிறுவனங்களை, ஒழுக்க முறைகளை, பழக்க வழக்கங்களை புதிதாகக் கூர்ந்து நோக்கத் தூண்டும்; “நான் யார்?” என ஒவ்வொருவரும் தம்மைப் பற்றியும், “நமது சிந்தனை” சொல் செயல் எத்தகையவை” என்று தமது வினைகள் பற்றியும் கேள்விகளை எழுப்ப உதவும், ஒவ்வொருவரையும், தமக்கும், தம்மைச் சூழ உள்ளோர்க்கும், தமது சூழலுக்கும் இடையே உள்ள உறவை அடிக்கடி மீளாய்வு செய்யத் தூண்டும். அப்போதெல்லாம் “கற்றல்” நடைமுறைப்படுத்தப்படுகிறது.

இப்படியாகக் கல்வியுடன் அரங்கியல் இணைக்கப்படுவது கல்வி புகட்ட உதவும் அரியதோர் ஊடகமாயும் ஒரு குறிப்பிட்ட பார்வையாளர் குழுவிற்கு உகந்த கலை வடிவமாகவும் அமைகின்றது. இக்கொள்கையை வலியுறுத்திச் செயற்படும் கலை நிறுவனங்கள் இங்கிலாந்தில் அறுபதுகளின் நடுவில் உருவாகி எழுபதுகளில் உரமடைந்து நின்றன. அக்கால கட்டத்திற்குள் “கற்” றும் ஆரம்பிக்கப்பட்டது.

“கற்” போன்ற கலை நிறுவனங்கள் நாளைய நாடகக் கலை நிகழ்ச்சிகளை சுவக்கும் பார்வையாளர்களை உருவாக்கும் நோக்கம் கொண்டவை அல்ல; மாறாகச் சமூக மாற்றங்களுக்கு அடிகோலுவதற்கு அரங்கியல் பயன்படவேண்டும் என்ற குறிக்கோளுடன் செயற்படுபவை.

“கற்” நிறுவனத்தின் செயற்பாடுகள் பற்றி அறியப் புகுமுன், பேர்த்தோல்ட் ப்ரெஃற் அவர்களின் கூற்று ஒன்றை நினைவுபடுத்துவது சாலப்பொருந்தும்:

‘ஒருவர் ஒரு பொருள்பற்றி அறிந்து கொள்வதற்கும், பொழுதைப் போக்கும் நோக்குடன் தன்னைக் களிப்பூட்டுவதற்கும் கண்டிப்பாக வேறுபாடு உள்ளது. அறிதல் பயனுள்ளதாக இருக்கலாம்; ஆனால் களிப்பூட்டுவது இதமானது. இவை இரண்டுக்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாடு செய்வத்தினால் நிறுவப்பட்ட தல்ல. இந்நிலை, இப்படித்தான் இருந்து வந்துள்ளது என்றோ, இப்படித்தான் இனிமேலும் இருக்கும் என்றோ கூறுவதற்கில்லை. நாடகக்கலை அறிவூட்டத் தக்கது என்று எடுத்தாற்கூட நாடகக்கலை நாடகக் கலையாகவே இருக்கும் ஆயின் நல்லதொரு நாடகக்கலையெனில் அது களிப்பூட்டுவதாகவும் இருக்கும்.

“கற்” கலைநிறுவனம் நாலு வகையான முக்கிய செயற்றிட்டங்களுடன் செயற்படுகிறது.

அறிதல் பயனுள்ளதாய்

இருக்கலாம்;

ஆனால் களிப்பூட்டுவது

இதமானது.

- ❖ வரம்பிகந்த நாடகம்
- ❖ சிறப்புக் கடுகதி
- ❖ தொடர்புத் திட்டம்
- ❖ நாடகம் மூலம் முரண்பாடு களைதல்

இவைகளை நடத்தி முடிப்பதில் இன்றி யமையாது இணைந்து கொள்வோர்:

மாணவர்களின் வகுப்பாசிரியர்கள்

— பட்டறை நடத்தி ஆற்றுகை ஆளிக் கும் நடிக ஆசிரியர்கள்.

— குறிப்பிட்ட வயதிற்குட்பட்ட மாணவர் குழு.

— நாடகப் பிரதியைத் தயார் செய்யும் கதாசிரியர்.

— பாடத்திட்டங்களைத் தயார் செய்யும் “கற்” நிறுவத்தைச் சேர்ந்த இயக்குனர்.

வரம்பிகந்த நாடகம் :

இது ஆறு வயதிலிருந்து பன்னிரண்டு வயதுவரையுள்ள மாணவருக்கு வழங்கப் படும் பட்டறை, ஆற்றுகை மூலமான பயிற்சி

மாணவர்கள், வகுப்பாசிரியர்கள், நடிக ஆசிரியர்கள் இடையில் கூட்டுப் பங்காண் மையை உருவாக்குவது, மாணவர்களின் திறனாய்வுச் சிந்தனையை மெருகூட்டுவது, சமூகப் பிரச்சினைகளை இனங்கண்டு கொள்வது போன்ற இலக்குகளை இது கொண்டது.

ஒவ்வொரு பட்டறையும், குறிப்பிட்ட வயதுமாணவருக்கு (எடுத்துக் காட்டாக 6-9 அல்லது 10-12 வயதுக் குழுவினருக்கு) நடிக ஆசிரியர்களின் உதவியுடன் தயாரிக்கப்படுகிறது.

ஒவ்வொரு அமர்வும் வாரத்துக்கு ஒரு தடவை இடம் பெறும். மொத்தமாக பத்து அமர்வுகள் உள்ளன. ஆகவே இப்பாடத்திட்டம் பத்து வாரங்களுக்கு நீடிக்கும். இப்படி ஒருவார, பத்து அமர்வுகள் கொண்ட கால இடைவெளியானது. நடிக ஆசிரியர்கள் வகுப்பு ஆசிரியர்களைச் சந்தித்துப் பாடத்திட்டத்தின் முன்னேற்றத்தைப் பற்றி உரையாடுவதற்கும், மாணவர்கள் (நடிக - , வகுப்பு) ஆசிரியர்களின் உதவியுடன் தமது பாடத்திட்டத்தை ஆழமாக அலசிப்பார்த்து திறம்படச் செயல்படவும் துணைபுரிகிறது.

வகுப்பு ஆசிரியர்களுக்கும் ஓர்ருதடவை நடிக ஆசிரியர்களால் பாடத்திட்டத்தைத் தகுந்த முறையில் முன்னெடுத்துச் செல்லும் வழிவகைகளைப்பற்றி பட்டறைகள் நடத்தப்படும்.

எடுத்துக்காட்டு நிகழ்ச்சி :

“பொதுத்தளம்”

மேற்சிறிப்பிட்ட அமர்வுகளில் ஆறு அமர்வுகளின்போது பின்வருவது காட்சியாக நிகழ்த்தப்படும் ;

பல்வேறு இனம், நிறம், சபயம், உடைநடை பாவனை கொண்ட மக்கள் ஒன்றிணைந்து ஒரே குழுமமாக வாழ்கிறார்கள் தங்களை அடையாளங்காட்டியும் மற்றையோரிடமிருந்து வேறுபடுத்தியும் நிற்கும் சின்னங்கள் பல அவர்களிடத்தில் உண்டு. பொது ஒழுங்கு முறை அவர்களது வாழ்வை நெறிப்படுத்துகிறது. அவர்களுடைய வாழ்வு அமைதிப் பாதையில் செல்கிறது.

சடுதியாக, அவர்களைப் போல் அல்லாத வேறுபட்ட குழு ஒன்று தோன்றுகிறது. முன்னைய குழுவின் பொது ஒழுங்கையும் வாழ்க்கை முறையையும் நிராகரிக்கிறது அதனால் இரு குழுவினருக்கும் இடையில் குரோதம் உருவாகிறது. பின்னைய குழுவினர் சட்டவிரோதச் செயல்களில் ஈடுபடுவதாக முதற் குழுவினர் குற்றம் சாட்டுகின்றனர். ஆனால், முதற் குழுவினர் பின்னையவர்களைத் தவறாகப் புரிந்து கொண்டதை ஒரு சில நிகழ்ச்சிகள் மூலம் உணர்ந்து கொள்கின்றனர். வேறுபாட்டிலும் ஒற்றுமையாக ஒருவர் ஒருவரை மதித்து வாழ முடிவு செய்கின்றனர். “பேதாபேதத்துடன்” இரு குழுவினரும் இணைந்து வாழ உறுதி பூண்டுகின்றனர்.

— கடைசி நான்கு அமர்வுகளின்போதும் பங்குபற்றுவோர் தமது வாழ்க்கையில் நிலவும் வளரும் மனித உறவுகளைப்

பற்றியும், மாறுபட்ட வாழ்க்கை நெறி பற்றியும் ஆராய்வர்.

சிறப்புக் கட்டுரை :

இது ஆறுக்கும் பதினாறு வயதுக்கும் உட்பட்ட மாணவர்களின் தேவைகளை நிறைவு செய்வதற்கு உருவாக்கப்படும் அரங்கநெறி வழமையாக ஐந்து அமர்வுகளைக் கொண்டது; பன்முகப் பண்பாட்டு வாழ்வியல் பற்றியது. தன்மான உணர்ச்சி, குடும்பநெருக்கீடுகள், இனத்துவேசம், ‘முற்சார்பு எண்ணம்’ ஒத்துழைப்பு போன்ற தலைப்புக்கள் இவ்வமர்வுகளின் மையப் பொருட்கள்.

தங்களை அடையாளங் காட்டியும்

மற்றையோரிடம் இருந்து வேறு

படுத்தியும் நிற்கும் சின்னங்கள்

பல அவர்களிடத்தில் உண்டு.

எடுத்துக்காட்டு நிகழ்ச்சி :

“நண்பர்களின் கடலரசு”

★ இது ஆறுவயதுக்கும் ஒன்பது வயதுக்கும் உட்பட்ட மாணவர்களுக்கானது.

★ ஒவ்வொன்றும் ஒரு மணி நேரம் நீடிக்கும் ஐந்து பட்டறைகளைக் கொண்டது.

★ மற்றையோரில் காணப்படும் வேறுபாடுகளை ஏற்றுக்கொள்வதையும் சுயமரியாதையை வளர்ப்பதையும் நோக்கமாகக் கொண்டது.

முதலாவது அமர்வில் :

கடலுக்குக் கீழேயுள்ள நாடு! அதை ஆளும் அரசினால் விருந்தினர் (மாணவர்கள்) சிலர் தேநீர் விருந்துக்கு அழைக்கப்படுகிறார்கள். அழைக்கப்பட்டோர், தாங்

கள் மேற்கொள்ளவிரும்பும் கடற்பயணத் துக்குத் தேவையான பயிற்சிகளைப் பெறுகிறார்கள்.

இரண்டாவது அமர்வில் :

அழைக்கப்பட்ட ஒவ்வொருவருக்கும் (நடிக ஆசிரியர்களால்) அரசியின் கோட்டையைக் கண்டு பிடிக்க இன்றியமையாத பதக்கம் வழங்கப்படுகிறது. அதனைத் தொடர்ந்து, விருந்தினர்கள் கடலை நீந்தி கடலரசுக்கு வந்து சேர்கிறார்கள். அரசி, விருந்தினர் ஒவ்வொருவரையும் அவர்களின் பெயரைச் சொல்லியும் அவர்கள் ஒவ்வொருவரின் சிறப்புப் பண்புகளைக் குறிப்பிட்டும் (ஏற்கனவே வகுப்பாசிரியர்களிடமிருந்து நடிக ஆசிரியர்கள் இத்தகவல்களைப் பெற்றிருந்தனர்.) வரவேற்கிறார்: தேநீர் விருந்து முடிய சுவையான பாடல் ஒன்றை அரசி கற்றுக்கொடுக்கிறார்.

விருந்தினர் கடல் அரசை விட்டு விடுதிரும்ப நீந்திச் செல்லும்போது விசித்திரமான ஒலியொன்று கடலில் கேட்கிறது. அவ்வொலி எண்காலி ஒன்றினால் எழுப்பப்படுகிறது. நீந்திச் செல்பவர்கள் அதனுடன் உரையாடுகிறார்கள். தான் அழகற்றிருப்பதனால் விருந்துக்கு எப்போதுமே அழைக்கப்படுவதில்லை என்று தன் மனச் சுவையை எடுத்துரைக்கிறது.

முன்றிலிருந்து ஐந்தாவது அமர்வு

கடலில் நீந்தி விடு செல்லும் விருந்தினர் எண்காலிக்கு அதனுடைய சிறப்புப் பண்புகளைச் சுட்டிக் காட்டி அதுவும் தன்மானம் மிக்க உயிர் என்பதை உணர்த்துகின்றனர். அத்துடன் நின்று விடாது, அதையும் விருந்துக்கு அழைக்கும்படி தாம் அரசியிடம் பரிந்து பேசுவதாகவும் வாக்களிக்கின்றனர். அது வெற்றியும் அளிக்கிறது.

— சிறப்புக் கடுகதியை தொடங்கு முன்பு அதன் நோக்கம் பற்றியும் வகுப்பாசிரியரின் பங்கு பற்றியும் வகுப்பாசிரியர்களுக்கு தனி

அமர்வு நடத்தப்படும். ஏனெனில் அவர்களின் பங்களிப்பு இத்திட்டத்திற்கு மிகவும் இன்றியமையாதது.

தொடர்புத் திட்டம்

13 வயது தொடங்கி 16 வயது வரையிலான மாணவர்களுக்கென இது தயாரிக்கப்படுகிறது. பட்டறைகளுடன் ஆற்றுகைசையும் நடத்தப்படுகின்றன. எழுத்து மூலமும் வாய்மொழி மூலமும் தம்மை வெளிப்படுத்தி மற்றவர்களிடம் தொடர்பு கொள்ளும் திறன்களை கூர்மைப்படுத்துவதே தொடர்புத் திட்டத்தின் நோக்கம்.

இந்நிகழ்ச்சிக்காக தயாரிக்கப்படும் நாடகப் பிரதி மேற்குறிப்பிட்ட மாணவ சமுதாயத்தைப் பாதிக்கும் பிரச்சினைகளை அலசி ஆராய்கிறது. மாணவர் மத்தியில் நிகழும் தற்கொலைகள், ஆயுதங்களைக் கையாளுவதனால் விளையும் ஆபத்துக்கள், இனப் பாகுபாட்டால் எழும் வன்முறைகள், போதைப் பொருட்பாவனையால் விளையும் தீமைகள், குழந்தைகளுக்கு எதிரான வன்முறைகள் நாட்டின் குடிமக்களது உரிமைகள் போன்றவை. அனேகமாக அண்மைக் காலத்தில் மாணவர் நினைவில் ஆழமாகப் பதிந்துள்ள ஒரு நிகழ்ச்சி கருப்பொருளாக எடுக்கப்படும்.

இத் திட்டத்தில் இடம் பெறும் ஆற்றுகையில் தோன்றும் பாத்திரங்களின் செயற்பாடுகளை எடைபோட்டு நாடகக் கருப்பொருளை பங்கு பற்றும் மாணவர்கள் நுண்ணிதாக ஆராய்ந்து அறிய உதவிய செய்யும் நோக்குடன் முழுத் திட்டமும் வகுக்கப்படுகிறது.

'போறம் தியோட்டர்' பாணியில், ஆற்றுகையின் இடையில், அதில் கலந்து கொள்ளும் கதாபாத்திரங்களுடன் மாணவர்கள் உரையாடி, — அவர்களுடன் வாதாடியும் அவர்களின் செயல்களை விமர்சித்தும், உடன்பட்டும் முரண்பட்டும் — நிகழ்ச்சியோட்டம் முன்னெடுத்துச் செல்லப்படும். ஆற்றுகைக்கு முன்னும் பின்னும் வகுப்பில் பட்டறைகள் நடத்தப்படுகின்றன.

எடுத்துக்காட்டு நிகழ்ச்சி :

“சென்ற ஆண்டு”

இது இளைஞர்கள் மத்தியில் நிகழும் தற்கொலை பற்றியது.

கதைச் சுருக்கம் :

வெலிசியா என்றழைக்கப்படும் மாணவி தன்னைத் தற்கொலை செய்ய முயற்சிக் கிறாள். அதிலிருந்து காப்பாற்றப்பட்டு நாளொருவண்ணம் குணமடைந்து வரு கிறாள். தனது நண்பனாகிய ரைறோனின் துணையுடன் தன்னைத் தற்கொலைக்கு இட்டுச் சென்ற காரணிகளை நுணுக்க மாக ஆராய்ந்து பார்க்கிறாள். வெலிசியா யாவின் தாய் கணவனைப் பிரிந்து தனியே வாழ்பவள். - தாயுடன் ஒத்து வாழ முடியாத நிலை வெலிசியாவுக்கு. அவளின் தோழி ஷீனா, வெலிசியா படிப்பதை நிறுத்திவிடவேண்டும் என தூண்டுபவள். இவளது வரலாறு இப்படி யிருக்க’

இவளது நண்பன் ரைறோனுக்கு மலை போன்ற பிரச்சனைகள் தலையெடுக் கின்றன. அவன் தந்தை, அவனது ஆற்றலுக்கு மேலாக படிப்பில் ரைறோன்

முரண்பாடுகளின் காரணிகளையும் அவைகளை தீர்க்கும் வழி வகைகளையும் ஆராய்வார்.

சாதிக்கவேண்டும் என எதிர்பார்க்கிறார். தாய் குடிகாரி. வகுப்புப் பாடங்களிலும் புள்ளிகள் குறைந்து வருகின்றன. அத் தோடு, வெலிசியாவுக்கும் ரைறோனின் நண்பன் ப்ரீசுக்கும் “கள்ளக் காதல்” வளருவதாக அவனுக்குப் பயம். தாய் தந்தையின் உறவு சீர் குலைந்து தந்தை விவாகரத்துச் செய்யப்போவதாக அறி விக்கின்றார். இந்த நிகழ்ச்சிச் சுழற்சியில் தத்தளிக்கும் ரைறோன் இதிலிருந்து தன்னை மீட்கக் காணும் ஒரே வழி : தற்கொலை.

தற்கொலைக்கான அறிகுறிகளை அறிந்த வெலிசியா அவனைக் காப்பாற்ற முனை கிறாள்.

இந்நிகழ்ச்சியை காட்சிப்படுத்திய பின் உயிரோட்டமான கலந்துரையாடல் நடை பெறும்

நாடகம் மூலம் முரண்பாடு களைதல் :

இத்திட்டம் 16 வயதுக்கும் 19 வயதுக் கும் உட்பட்ட மாணவர்களிலுடைய திறன் களையும் சக்தியையும் ஆக்கபூர்வமான செயலாற்றல்களுக்கு நெறிப்படுத்தும் நோக் குடன் தயாரிக்கப்படுகிறது.

இதில் கலந்துகொள்ளும் மாணவர் பலர் சுடுமையான பிரச்சனைகளில் சிக்குண்டு நிற்பவர்: பாடசாலைக்கு போகவேண்டி யிருந்தும் அங்கு செல்லாது வேற்றிடங் களில் வீணே நேரம் போக்குவோர், பாடங் களில் குறைந்த புள்ளிகளை எடுப்பவர், நீதிமன்றங்களில் குற்றம் சுமத்தப்பட்டவர் கள், குடி - போதைப் பொருட்பாவனை யில் மூழ்கிக்கிடப்போர்.

இதில் கையாளப்படும் முறை :

முரண்பாடுகளைத் தோற்றுவிக்கும் நிகழ்ச்சிகள் சில காட்சிப்படுத்தப்படுகின் றன. ஒரு சில கட்டங்களில் நடிகர்கள் உறை நிலையில் நிற்க மாணவர்கள் விவா திப்பார்கள்; முரண்பாடுகளின் காரணி களையும் அவைகளைத் தீர்க்கும் வழிவகை களையும் ஆராய்வார்கள்.

அக் கலந்துரையாடல் மூலம் அவர்கள் மத்தியில் பரிமாறப்பட்ட கருத்துக்கள் வழி நின்று மாற்றுச் செயற்பாடுகளையும் தீர் மானங்களையும் நடிக ஆசிரியர்களை கொண்டோ, இல்லைத் தாங்களோ காட் சிப்படுத்துகிறார்கள்.

இத்தகைய நிகழ்ச்சியின் பயனாக ஒருவ ரின் செயல்கள் பற்றிய விளைவுகள், முடிவு கள், தேர்வுகள் உணர்வுபூர்வமாக ஆய்வு

செய்யப்படுகிறது. இத்திட்டத்தை நடைமுறைப்படுத்த வெவ்வேறு முறைகள் கையாளப்படுகின்றன.

★ முற்சார்பு எண்ணம், இனக்குரோதம் பற்றிய பட்டறைகள் :

— இரண்டு நாட்பட்டறையில் முரண்பாட்டுக்கு வித்திடும் பலவகையான முற்சார்பு எண்ணங்கள் அடையாளம் காணப்படுகின்றன. வகுப்பு, பால், அங்கவீணம், வயது, இனம் போன்ற அடிப்படைகளில் எழும் முற்சார்பு எண்ணங்கள் அலசி ஆராயப்படுகின்றன.

இவைகளின் காரணிகளைக் கண்டு பிடிக்கவும் முயற்சிகள் மேற் கொள்ளப்படுகின்றன.

★ இளைஞர் வேலைத்திட்டத்தைப்பற்றிய ஒளிப்பதிவு நாடாக்களுடன் நாலு நாட்பட்டறை நடத்தப்படுகிறது.

இதில் வேலைத் தலங்களில் பயனிறைவுடன் செயலாற்றுதற்குரிய மனப்பக்குவம் சார் திறன்கள் ஆராயப்படுகின்றன.

★ தீவிரமான மூன்றுநாள் நடவடிக்கைப் பட்டறை மாணவர்களின் உடனடித் தேவைகளை ஆராயும்.

★ எயிட்ஸ் பற்றிய இரண்டு நாள் நடவடிக்கைப் பட்டறையில் எயிட்ஸ் பற்றிய தப்பான கருத்துக்கள், அதைத் தவிர்ப்பது எப்படி என்ற பொருள்கள் விவாதத்துக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படும்.

எடுத்துக்காட்டு நிகழ்ச்சி :

“கண்ணாடிமேல் நடத்தல்”

★ இது இரண்டு நாட்கள் இரண்டு அமர்வுகளில் நடைபெறும். ஒவ்வொரு அமர்வும் தொண்ணூறு நிமிடங்களைக் கொண்டது.

★ இதில் 14 தொடக்கம் 19 வயதுடைய 25 அல்லது 30 மாணவர்கள் கலந்து கொள்வர்.

★ முப்பது மாணவர்கள் வசதியாக இருக்கக்கூடியதும் சில தளபாடங்களை உடையதுமான அறையில் நடக்கும்.

★ வகுப்பரசிரியர்கள் ஒவ்வொரு அமர்விலும் கண்டிப்பாகக் கலந்து கொள்ள வேண்டும். அமர்வுகளின் முடிவில் அவைபற்றிய மதிப்பீடு செய்ய வேண்டும்.

முரண்பாட்டுக்கு வித்திடும் பல

வகையான முற்சார்பு எண்ணங்கள் அடையாளம் காணப்படுகின்றன.

ஆற்றுகையின் சாரம் :

ஓர் இளம் பெண், ரஷா, தனக்குத் தொல்லை கொடுக்கும் வளர்ப்புத் தந்தையைக் கூர்மையான ஆயுதத்தால் தாக்கி பழிவாங்குகிறாள். அதற்குத் தண்டனையாகச் சிறைவாசம் அனுபவிக்கிறாள். இரண்டு ஆண்டுகளுக்குப்பின் அவளது சிற்றன்னை வாழும் வேறு ஒரு நகருக்கு அனுப்பி வைக்கப்படுகிறாள். அங்குள்ள கல்லூரிக்குச் சென்று படிக்கிறாள். அங்கு, ட்ரெவர். றூடி, சின்ஷி என்பவர்களுடைய உறவு கிட்டுகிறது. ட்ரெவர் தன்னைப் பெரிதாக நினைக்கும் அகம்பாவம் கொண்டவன். தன்னைக் காதலிக்கும் சின்ஷியை அவமானப்படுத்துவதில் தனி இன்பம் அடைபவன். றூடி, சின்ஷியின் அண்ணன். சொந்தக் காலில் நிற்க முடியாது ட்ரெவர் இட்ட கட்டளைகளையே செய்து வாழ்வான்.

ரஷா, தன்னுடன் நெருங்கிப்பழக விரும்பும் ட்ரெவருக்கு இடம் கொடுக்கவில்லை, சின்ஷி படும் மானபங்கத்தைப் பார்த்து பொருமுகிறாள். அவளுக்கு, நாட்குறிப்

பொன்றை எழுதுமாறும் சுயமதிப்பை வளர்க்குமாறும் அறிவுறுத்துகிறாள். அத்தோடு, தனது தங்கைக்காக வாதாடா திருக்கும் றூடியையும் சாடுகிறாள்.

முரண்பாடுகள் வளர்ந்து விஸ்புரபம் எடுக்கின்றன. ட்றெவர், தனது 'காதலை'ப் புறக்கணிக்கும் ரஷாவின் பழைய வன்முறை வாழ்வைப் பகிரங்கப்படுத்தப் போவதாக அச்சுறுத்துகிறாள். ஆனால், சின்ஷியின் நாட்குறிப்புகளைக் கண்டதும் அதிர்ச்சியடைந்து கோபம் கொள்கிறாள். தனது 'மானம்' கப்பல் ஏறப் போவதை உணர்ந்த ட்றெவர் ஒரு சில செயல்களைச் செய்ய, அவைகளால் அனைவரும் வன்முறை நீரோட்டத்துள் இழுத்துச் செல்லப்படுகின்றனர்.

ரஷா, தனது இளம் வாழ்வை அழிக்க அல்லது ஆக்க வல்ல தீர்மானங்களை எடுக்க வேண்டிய சூழ்நிலைக்குத்தள்ளப்படுகிறாள்.

—இவ்வாற்றுகை / பட்டறையின் குறிக்கோள்; வன் செயல்களின் காரணிகளையும் அவைகளின் விளைவுகளையும் மாணவர்கள் உய்த்துணர்ந்து, மாணவர் சமூகத்தில் மலிந்து வளரும் வன்முறைகளைக் குறைக்க உதவுவது; சமூக உறவை வளர்க்கும் திறமைகளை மாணவர்கள் மத்தியில் வளர்ப்பது; தனிப்பட்ட சொந்தப் பொறுப்புக்களின் வரையறைகளை உணர வைப்பது; தனிப்பட்டவர்களிடையில் நிகழும் வன் முறைகளைப் குறைக்கத் திட்டம் வகுப்பது.

"கற்" நிறுவனம் இங்கு கூறப்பட்ட திட்டங்களைத்தவிர, வேறு பலவற்றையும் வெற்றிக்கரமாக நடத்திப் பாராட்டுக்களையும் பரிசுகளையும் பெற்றுள்ளது, எடுத்துக் காட்டாக பள்ளி செல்லாத நாலு வயதுச் சிறுவர்களுக்கான பட்டறைகளையும் ஆற்றுகைகளையும் நடத்துகிறது, நட்பு, குடும்ப உறவுகள், சமூக உணர்வுகள், மற்றவர்களின் விருப்பு வெறுப்பு, உணர்ச்சிகளை அறிதல் முதலியவை கருப் பொருளாக அமையும்.

நாளாந்தம் அல்லது வாரத்துக்கு இரு தடவை நடிக ஆசிரியர் சேர்ந்து வெவ்வேறு பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்து குழந்தைகளுடைய கருத்துக்களை உள் வாங்கி குறிப்பிட்ட ஒரு கதையை காட்சிப்படுத்துகின்றனர்.

இதன் மூலமாக நாலு-ஐந்து வயதுடைய வர்களுக்கூ, தம்மால் தமது வாழ்வையும் சூழலையும் மாற்ற முடியும் என்ற உண்மையை உணர்ந்து கொள்ள வாய்ப்புகள் வழங்கப்படுகிறது.

"கற்" போன்ற நிறுவனங்களின் கல்விசார் அரங்கு நம்மத்தியிலும் திட்டமிடப்பட்டு வளர்க்கப்படின், மாணவ சமூகம் அதனால் பயனடையும் என்பது தெளிவு.

இக்கட்டுரை வரைவதற்குப் பயன்பட்டவை:

- ★ "கற்" நிறுவனத்தின் துண்டுப் பிரசுரங்கள்.
- ★ றி. ஜக்சன் எழுதிய "லேண்ட் த்றா தியேட்டர்"
- ★ "கற்" நிறுவன நியூயோர்க் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் ஜிம் றிறியேரனி. திரு. லோறன்ஸ் கார் முதலியவர்களுடனான நேர்காணல்.

அரங்கு உலகத்தை மாற்றல் வேண்டும்; வாழ்வை மாற்ற வேண்டும். வெறும் வெளித் தோற்றத்தைப் போல் அல்லாது ஒருவன் தனது சுய உருவத்தை வெளிக் கொணர அது உதவ வேண்டும்.

— பெக்

பருத்தித்துறைக் கூத்து அரங்கும் அளிக்கையும் பற்றிய அறிமுகம்

○ பா. இரகுவரன் ○

முன்னுரை :

கூத்துகள் ஒரு கால கட்டத்துக்குரிய சிறப்பான ஆற்றுகை வெளிப்பாடாகவும், மக்களின் பிரதான பொழுது போக்கு சாதனமாகவும் மட்டுமன்றி அக்கால சமூக பொருளாதார ஒழுங்கமைவின் வழி நின்று சமூகத்தின் பல்வேறு தேவைகளையும் பூர்த்தி செய்வதாகவும் இருந்து வந்துள்ளன.

அரங்க அமைப்பிலும் அளிக்கைமுறையிலும் கூத்துக்கள் இடத்துக்கிடம் கணிசமான வேறுபாடுகளைக்காட்டி நிற்கின்றன. இவ் வேறுபாட்டிற்கு அப்பகுதியில் ஏற்கனவே இருந்த கலை வடிவங்கள், பிறப்பண்பாட்டுக் கலப்பு என்பன பிரதான இடத்தை வகிக்கின்றன.

இலங்கையின் தமிழ்ப்பகுதிகளில் கூத்துகள் தற்பொழுது ஓரளவேனும் உயிர்ப்புடன் வாழும் பகுதிகளாக மட்டக்களப்பு, மன்னார், முல்லைத்தீவு, மலையகர், யாழ்ப்பாணம் என்பன குறிப்பிடக்கூடியனவாக உள்ளன. சிலாபம், திரு

கோணமலை போன்ற இடங்களில் ஆடப்பட்ட கூத்துகள் வழக்கொழிந்து போய்விட்டன.

யாழ்ப்பாணத்தில் கத்தோலிக்க கூத்துகள் இன்றும் சிறப்பாக ஆடப்பட்டு வருகின்றன. இந்த நிலைமை இந்துக்கள் மத்தியில் இல்லையென்றே கூறலாம். இந்துமத நிறுவனங்களோ, கல்விச்சமூகங்களோ யாழ்ப்பாணத்தில் கூத்துகளின் நிலவுகைக்கு போதிய உதவியும் உற்சாகவும் அளிக்காமல் போய் விட்டன என்பதையும் மறுக்க முடியாது.

யாழ்ப்பாணத்தில் அறிந்த வரை வட்டுக்கோட்டை, தம்பாட்டி, சுழிபுரத்தில் உள்ள நெல்லியான், அரியாலை, இமையாணன், பருத்தித்துறை போன்ற பகுதிகளில் அண்மைக் காலம் வரை கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டு வந்துள்ளன.

பருத்தித்துறையில் 1960ம் ஆண்டுக்குப் பின்னர் நாட்டுக் கூத்து படிப்படியாக செயலிழந்து போய் விட்டது. 1994ம் ஆண்டு தொடக்கம் கூத்துக் கலைஞர்களை ஒன்று திரட்டி மீண்டும் ஆடப்பட்டு வருகிறது

சமூகப் பின்னணி :

பருத்தித்துறையில் பல்வேறு சாதிப்பிரிவினர் மத்தியில் நாட்டுக்கூத்துகள் பயிலப்பட்டு வந்தாலும் சுவைத் தொழிலாளர்களே நீண்டகாலத் தொடர்ச்சியைப் பேணிக் காத்தவர்களாவார். அவர்கள் டையே இன்று வரை தீவிரத்தன்மையுடன் காணப்பட்டு வரும் சிறு தெய்வ வழிபாட்டு முறையுடன் தொடர்பான நேர்த்திக்கடன்களை நிறைவேற்றி தெய்வங்களைக் குளிரவைக்கும் நிலைமை நாட்டுக் கூத்தின் நிலவுகைக்கு ஒரு காரணமாகும். இதைவிட இன்னொரு முக்கிய காரணம்; தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினரிடையே முனைப்புப் பெற்ற போராட்ட உணர்வுகளுக்கு உட்படாமல் இவர்கள் இருந்து வந்துள்ளனர். உயர்சாதியினரின் சலுகை பெற்ற பிரிவினராக இருந்து வந்தமையால் சமூக அடையாளமாகக்கருதப்பட்ட பள்ளு, நாட்டுக்கூத்து போன்றவற்றை நிராகரித்து நவீனமாகக் கருதப்பட்ட விலாசம், இசைநாடகம் போன்றவற்றை உள்வாங்க நீண்ட கால அவகாசம் தேவைப்பட்டது.

நாட்டை :

இப்பகுதியில் நாட்டுக்கூத்து நாட்டை என்று அழைக்கப்படுகின்றது. இது நாட்டு என்ற பெயரடியாகத் தோன்றியது. நாட்டை என்ற பெயர் காத்தான் கூத்து, விலாசம், இசைநாடகம் போன்ற நாடக வடிவங்களில் இருந்து நாட்டுக் கூத்தை வேறுபடுத்தி அறிய பயன்பாட்டுக்கு வந்த பிற்காலப் பெயராகவே கருத வேண்டியுள்ளது.

கூத்துப்பழகுதல் :

நல்லதொரு நாள்ப்பார்த்து கூத்துப்பழகத் தொடங்குவர். இதை 'நாளமத்தளம் வாசித்தல்' என்பர். கூத்தரின் நடிபாகத்துக்குரிய பாடல்களை எழுதிக் கொடுப்பது 'ஏடு கொடுத்தல்' அல்லது 'சட்டம் கொடுத்தல்' என அழைக்கப்பட்டது. பிற காலத்தில் கொப்பியில் எழுதிக் கொடுப்பதால் 'கொப்பி கொடுத்தல்' என்று அழைக்கப்படுகிறது.

ஒவ்வொரு கூத்துப்பழக்கத்தின் போதும் ஆரம்பத்தில் அனைவரும் எழுந்து நின்று வடக்கு அல்லது கிழக்கு முகமாகக் கைகூப்பிநிற்க அண்ணாவியார் காப்புப் பாடித் தொடங்கி வைப்பார். அனேகமாக அண்ணாவியார் வீட்டுமுன்றலில் கூத்துப் பழக்கம் நடைபெறும். ஊர் மக்கள் தினமும் திரண்டு வந்து உற்சாகமளிப்பர் ஆடல்வல்லார் சமூகத்தில் கணிப்புப் பெறுவார். சின்னஞ்சிறுகுகளின் உயிர்த்துடிப்புடன் ஆடலும் பாடலும் ஒட்டிக் கொள்ளும்.

இறுதியான கூத்துப் பழக்கத்தை 'நிரைபார்த்தல்' அல்லது 'அடுக்குப்பார்த்தல்' என்பர் இதில் முழுக் கூத்தும் ஆடிப்பார்க்கப்படும். கூத்து அரங்கேற்றம் 'களரியேற்றம்' எனப்படும்.

அரங்க அமைப்பு

கூத்தரங்கு மூன்று பக்கமும் திறந்த சமதரை அரங்காகும். பார்வையாளர் மூன்று பக்கமும் இருப்பர். கூத்தர்கள்

மூன்று பக்கத்துக்கும் (மூன்று வீதிக்கும்) திரும்பி ஆடிப்பாடுவர். இந்த அரங்கு ஒன்பது முழுச்சதுரம் எனப் பொதுவான அளவுப் பிரமாணமாக இருந்தாலும் அகலம் சற்று அதிகமாக இருக்கும். கூத்தில் வரும் ஆட்ட உக்கிரத்துக்கு ஏற்ப இந்த நீள அகலத்தை கூட்டிக் குறைத்து அமைத்துக் கொள்வர்.

அரங்க அமைப்பில் 2 பகுதிகள் காணப்படுகின்றன.

1. களரி
2. ஒத்தாப்பு

களரி ஆற்றுகை நடைபெறும் பகுதியாக இருக்கும்

ஊர் மக்கள் தினமும் திரண்டு வந்து உற்சாகமளிப்பர். சின்னஞ்சிறுகுகளின் உயிர்த்துடிப்புடன் ஆடலும் பாடலும் ஒட்டிக் கொள்ளும்.

மூன்று வரிக்கயிற்றினால் மூன்று பக்கமும் எல்லைப் படுத்தப்பட்டிருக்கும். பெறும் நிலத்திலே ஆட்டம் நிகழுவதால் அதிக மண் கூத்தரை களைக்கச் செய்து விடும். அதிக இறுக்கமான தரைபாதத்தில் உராஞ்சலை ஏற்படுத்தி சிரமப்படுத்தும். எனவே ஆட்டத்தை நன்கு வெளிப்படுத்த பொருத்தமான மண் அமைப்புடன் கூடிய களரி அமைக்கப்படும்.

களரியின் மேற்புறம் தட்டையானதாக, வண்ணச் சேலைகள் மடிக்கப்பட்டு ஒன்றுடனொன்று பின்னப்பட்டு வேயப்படும். சேலைகளின்

நுனிப்பகுதி அரங்கின் மேல் உள்ள பக்கப் புறக்கம்புகளின் கீழாகத் தொங்க விடப்பட்டு காற்றில் ஓயிலாப்பாக அசைந்த வண்ணம் இருக்கும். முன்புற மேல் முகப்பாக கவர்ச்சிகரமான சேலை இரண்டாக மடிக்கப்பட்டு தொங்கியபடி அழகூட்டும். நாலு மூலையில் உள்ள கம்புகளும் சேலைகளால் சுற்றி அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும்.

களரியின் பின்புறம் வாசல் தவிர்ந்த பகுதியில், இடையில் ஏறத்தாழ ஒரு அடி இடைவெளி நீளப்பாடாக இருக்கத்தக்கதாக விட்டு வெள்ளைத்துணியால் மேலும் கீழும் மறைத்துக் கட்டுவர். இந்த நீளப்பாடான இடை வெளியூடாக பின்னால் ஒத்தாப்புப் பகுதியில் இருந்து ஆற்றுகையின் போது களரியுடன் வலுவான தொடர்புகள் ஏற்படுத்தக் கூடியதாக இருக்கும். எளிமையும் வண்ணக்கவர்ச்சியும் கொண்ட கூத்தரங்கு கிராமப்புற இரவுக்கு மெருகூட்டி மக்களை ஈர்த்து நிற்கும்.

களரியின் பின்புறம் சிறிய தாழ்வாரம் இறக்கி முழுமையாகச் சுற்றி அடைக்கப்படாத ஒத்தாப்பு அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இதனுள் இருக்கும் சிறிய வாங்கினில் மத்தளக்காரர் அமர்ந்த நிலையில் நீளப்பாடான இடைவெளியூடு களரியை நன்கு அவதானித்து மத்தளத்தை வாசிக்கக் கூடியதாக இருக்கும். பிற பாட்டுக்காரர்களும் ஒத்தாப்பினுள் நின்றபடி இந்த இடை வெளியூடு களரியைப் பார்க்

ஆற்றுகை

கக் கூடியதாக இருக்கும். வேஷம் கட்டிய கூத்தர்கள் ஒத்தாப்பினுள் வந்து நின்று இடது புறமிருக்கும் மூன்று அடி அகலமுள்ள வாசலின் ஊடாக களரியுள் பிரவேசிப்பர்.

கதிரை பூசை

களரியின் வலது பின்புறம் வைக்கப்பட்ட மூன்று கதிரைகளில் வெள்ளைத் துணி விரிக் கப்பட்டு, வெற்றிலை, பாக்கு, பழம், பூக்கள் போன்றன வைக்கப்படும். கதிரையின் முன்பாக களரியினுள்ளேயும் இரண்டு அடி உயரமுள்ள வாழைக்குற்றிப்பந்தம் எரிந்து கொண்டிருக்கும். கதிரையில் பிள்ளையார், வல்லிபுர ஆழ்வார், கூத்து ஆடப்படும் கோயில்த் தெய்வம் என்பன கூத்து இடையூறின்றி நல்ல முறையில் நடைபெற உதவியாய் விருந்தாளிகளாக அமர்த்தப்பட்டு பூசை நடைபெறும். கூத்து ஆடப்படும் கோயிலின் பூசகரே கதிரைப் பூசையை வழமையாகச் செய்வர்.

கூத்தின் கட்டமைப்பு :

கதிரைப்பூசையின் பின்னர் கூத்து ஆரம்பமாகும். அண்ணாவியார் தாளத்துடன் களரியுள் இறங்கி கடவுளர் மீது காப்புப்பாடுவார். முதலில் கட்டியகாரன் தோன்றுவான். ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தோன்றி களரியில் இருந்து வெளியேறும் வரை நடைபெறும் பொதுமையான நிகழ்வுகளை பின்வருமாறு வகையிடலாம்.

- 1) வரவு விருத்தம்
- 2) வரவு ஆட்டம் / தோற்ற ஆட்டம்

- 3) கோவை பாடுதல்
- 4) கட்டியம் கூறுதல்
- 5) கூத்தரின் பாடலும் ஆடலும்
- 6) முடிவு ஆட்டம்
- 7) வெளியேறுகை

வரவு விருத்தம் :

ஒவ்வொரு பாத்திர வரவின் போதும் சலவைத் தொழிலாளர் இருவரால் பாத்திரத்தை மறைத்து வெள்ளை பிடிக்கப்படும் வேளை அண்ணாவியார் வரவு விருத்தம் பாடுவார். இதில் அப்பாத்திரத்தின் புறத்தோற்றம் குணாம்சம் போன்றன சிறப்பித்துக் கூறப்படும். பார்வையாளரின் ஆர்வ நிலையைத் தூண்டுவதற்காக திரையை இடையிடையே பதித்து மேலெடுத்து பாத்திரத்தைக் கண்பொழுது காட்டி மறைப்பர். பாத்திர

உயர்த்திப் பதித்து மூன்று பக்கம் திரும்பி அபினயித்து துள்ளிப் பாய்ந்து நிலையெடுக்கும் அசைவினை 'கொலுவில்நிற்றல்' என்பர். பின்னர் ஒய்யாரமாய் நடை நடந்து சபை வணக்கம் செலுத்துவர், மூன்று பக்கத்துக்கும் 1ம், 2ம், 3ம் காலங்களில் ஆடுவர். இறுதியில் துரிதகதியில் எட்டுப்போட்டு ஆடி அண்ணாவியார் தாளத்தீர்மானத்துக்கு ஏற்ப ஆட்டம் முடிவுக்கு வரும். கூத்தரின் ஆட்டத்திறனை வந்த வரத்திலேயே வெளிப்படுத்த நல்ல தோர் சந்தர்ப்பமாக வரவு ஆட்டம் அமைந்து கூத்தின் ஆட்டத்தின் முக்கியத்தினையும் எடுத்த எடுப்பிலேயே வலியுறுத்தி நிற்கும் வேகமான ஆட்டத்தில் களரியில் புகுதி கிளம்பும் பந்த ஒளியில் புகுதிப்புகார் படர்ந்து அரங்கு

பாத்திர வரவின் போது ஆதரவாளர்கள் வெடி, மத்தாப்பு, ஆகாய வாணம் என்பன கொழுத்தி மகிழ்வர்.

வரவின் போது ஆதரவாளர்கள் வெடி, மத்தாப்பு, ஆகாய வாணம் என்பன கொழுத்தி மகிழ்வர், வரவு விருத்தம் முடிய வெள்ளைத்துணி அகலும்

வரவு ஆட்டம் அல்லது தோற்ற ஆட்டம்

அண்ணாவியார் ஆட்டத்தரு (விளையாட்டுதரு) வினைப் படித்துத்தாள மிடகூத்தர் ஆடுவர். ஆரம்பத்தில் நின்ற நிலையில் கைகளை இடுப்பில் வைத்தபடி குதியை

கனவுலகக் காட்சியாய் விரியும் இதனை மக்கள் புகுதி கிளப்பிக் கூத்து எனவும் கூறுவர்.

கோவை பாடுதல் :

வரவு ஆட்டம் முடிய கூத்தர் களைத்து விடுவர். இவ்வேளை அண்ணாவியார் படிக்கும் பாடல் கோவை எனப்படுகிறது. பெரும்பாலும் கட்டளைக் கலித்துறையில் அமைந்திருக்கும். சந்தர்ப்பத்துக்கு ஏற்ற பாடல்களும் படிப்பதுண்டு. பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி சங்ககால

தொகு சொற்கோடியர் என்பதுடன் ஒப்புநோக்குகின்றார்.

கட்டியம் கூறுதல் :

பார்வையாளரையும் கூத்தரையும் இணைக்கின்ற சமூக முக்கியத்துவம் வாய்ந்த நிகழ்வாக கட்டியம் கூறுதல் அமைகின்றது. கூத்தரின் ஆட்டத்திறமைக்கு சான்றாக பார்வையாளர் மக்தியில் இருந்து வெளிக்கிளம்பும் துலங்கலாக விளங்குகிறது. பரிசுப்பொருட்களை பார்வையாளர் வழங்குகையில் அண்ணாவியார் 'அகோயினா' என உரக்கக்கூவி பாத்திரத்தின் பெயர், பரிசு கொடுப்பவரின் பெயர் அவர்களுக்கு இடையிலான உறவுமுறை என்பவற்றை சபைக்கு அறிவிப்பார். சால்வை, மோதிரம், மாலை, பணம் போன்றன பரிசாக வழங்குவர். கோவைபாடல், கட்டியம் கூறல் போன்றவற்றிற்கான நேர இடைவெளியில் கூத்தர்களைப்பாறி கூத்தின் கதைப்பகுதியை ஆடத்தயாராகி விடுவார்.

வாழைக்குற்றி பந்த வெளிச்சத்துக்கு ஏற்ப துலக்கமாகவும் பெரிதாகவும் பாத்திரங்கள் தெரியக் கூடியவாறு ஒப்பணை வேட உடை என்பன அமையும்

ஆடல் :

கூத்தில் இடம் பெறும் பிரதான ஆட்டங்களை நான்கு வகையாகப் பிரிக்கலாம்

- 1) ஆண் கூத்தாட்டம்
- 2) பெண் கூத்தாட்டம்

- 3) தேரோட்டம்
- 4) குதிரையாட்டம்

ஆண்களுக்கான சிறப்பு ஆட்டங்கள் பெண்களுக்கான சிறப்பான ஆட்டங்கள் இருபாலார்க்கும் உரிய ஆட்டங்கள் என்பன உண்டு. இதைவிட தேரோட்டம், குதிரையாட்டம் என்பனவும் இருபாலருக்கும் பொருந்தும். இவற்றிற்கான தாளக்கட்டுகள், தரு என்பன கூத்திற்கு வலுவூட்டும் இவை அனுவுத்திரன், பப்பிரவாகன் சந்திரபூரணி போன்றவற்றில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன.

ஆண் பாத்திரங்களான இராசா, சேனாதிபதி, வேடன் கள்வன், புலையன் என்பவற்றிற்கிடையில் கணிசமான வேறுபட்ட தாளக்கட்டு, ஆட்ட வகைகள் உண்டு. இதேபோல் பெண் பாத்திரங்களான அரசி, கிழவி, தாசி, விறகுகாரி போன்றவற்றிற்கிடையிலும் ஆட்ட வேறுபாடுகளை காணலாம்.

பாடல் :

கூத்தில் இடம் பெறும் பாடல்களை படிப்பவரை மையமாக வைத்து மூன்று வகையாகக் கூறலாம்.

1. கூத்தரின் பாடல்
2. பிற்பாடகரின் பாடல்

3. அண்ணாவியாரின் பாடல்

சாதாரணமாகக் கூத்தர் படிக்கும் பாடல் தரு என்றே அழைக்கப்படும். தருக்களில் பல வகைகள் உண்டு. அவ்வன்ற பாவுகையும் முக்கிய

மானது. இது மிக நீளமான வரிகளைக் கொண்டதாக இருக்கும். ஆசிரிய விருத்தம் என்பதும் கூத்துக்கு வலுவூட்டும். எண்சீர், பதினெண்சீர் எனப் பலவகையுண்டு, செட்டிவர்த்தகனில் எண்சீர் ஆசிரிய விருத்தம் கோபக்களல் தெறிக்க பாடப்பட்டு தொடர்ந்து விருத்தத் தருவும் படிக்கப்படுகிறது.

பிற்பாட்டுக்காரர் ஒத்தாப்பினுள் நின்று களரியை இடைவெளியூடாக நோக்கியபடி படிப்பார், களரியில் நிற்கும் அண்ணாவியாரும் பிற்பாட்டில் உதவியாக படிப்பதுண்டு. கூத்தர் படிக்கும் சாதாரண பாடலான தருவிற்கு மட்டுமே பிற்பாட்டுப் படிக்கப்படும். பாடல் வரிகள் முழுமையாக பிற்பாட்டாகத் திருப்பிப் படிக்கப்படும் விருத்தம், கொச்சகம், அகவல் போன்றவற்றிற்கு பிற்பாட்டு இல்லை. அண்ணாவியாரின் சபைக்கவியும் விருத்தமாகப் படிக்கப்படுவதால் பிற்பாட்டுப் படிக்கப்படுவதில்லை. தாளக் கட்டுகளுக்கும் பிற்பாட்டு இல்லை.

அண்ணாவியார் படிக்கும் பாடல்களைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

1. காப்பு விருத்தம்
2. வரவு விருத்தம்
3. ஆட்டத்தரு
4. சபைக்கவி
5. கோவை பாடல்
6. பிற்பாட்டுப் பாடல்
7. தாளக் கட்டுகள், தாளத்தீர்மானம்
8. மங்களம் பாடுதல்

அண்ணாவியார் கூத்தின் பிரதான நாயகனாக திகழ்வதுடன் எடுத்துரைக்கும் தன்மை கொண்ட அரங்காக வெளிப்பட வைக்கின்றார்.

இசைக் கருவிகள் :

மத்தளமும், தாளமுமே பிரதான இசைக் கருவிகளாகும். மட்டக்களப்புக் கூத்தில் அண்ணாவியாரின் இடுப்பில் கட்டிய மத்தளமே உயிர்நாடியாக விளங்கி ஆட்டத்தை நெறிப்படுத்துகிறது. ஆனால் பருத்தித்துறைக் கூத்தில் அண்ணாவியாரின் கையில் உள்ள தாளமே பிரதானமாக ஆட்டத்தை நெறிப்படுத்த, மத்தளம் ஒத்தாப்பினுள் பின் தள்ளப்பட்டு விடுகிறது. சில சந்தர்ப்பங்களில் ஆர்மோனிய பாவனையும் இருந்துள்ளது.

சபையோர் :

நாட்டுக் கூத்துகளில் அண்ணாவியார், சல்லரிக்காரர் (தாளக்காரர்), ஏடு பார்ப்பவர் என்போரைக் கூட்டாக சபையோர் என அழைப்பர். இவர்கள் களரியில் நிற்க கூத்தர் சுற்றி ஆடுவர். ஆனால் பருத்தித்துறைக் கூத்தில் அண்ணாவியார் மட்டும் கூத்தருடன் களரியில் நிற்க மத்தளக்காரரும், ஏடு பார்ப்பவரும் ஒத்தாப்பினுள் பின் தள்ளப்பட்டுள்ளனர்.

ஒப்பனை, வேட உடை :

ஒப்பனை வேட உடை என்பவற்றை முறையே பூச்சுப் பூசுதல், வேசம் கட்டுதல் என அழைப்பர். வாழைக் குற்றிப் பந்த வெளிச்சத்துக்கு ஏற்ப துலக்கமாகவும் பெரிதாகவும் பாத்திரங்கள் தெரியக்கூடிய

வாறு ஒப்பனை, வேட உடை என்பன அமையும். முன்னர் அரிதாரம் என்னும் பூச்சுமாவு பயன்பட்டது. பின்னர் முத்து வெள்ளை பயன்பாட்டில் இருந்து வருகிறது.

வேசங் கட்டுதலில் பயன்படும் பொருட்கள் அடிப்படையில் மூன்று வகைப்பட்டது.

1. துணிமணிகள்
2. மரப் பொருட்கள்
3. தும்புப் பொருட்கள்

மேற்படி மூன்று வகையும் பயன்படுத்தப்படும் பெரும்பாலான வேசப் பொருட்கள் பின்வருமாறு அமைந்துள்ளது.

துணிமணிகள்

1. தலைத்துண்டு
2. தலைப்பாகை
3. மேற்சட்டை
4. பெண்களுக்கான சேலை
5. ஆண்களுக்கான பாவாடை
6. காற்சட்டைகள்
7. மரவுரி உடுப்பு
8. காஷியுடை
9. வேட்டி, சால்வை

மரப்பொருட்கள்

1. கிரீடம்
2. புஜகிரீடம்
3. மார்புப் பட்டி
4. இடுப்புப் பட்டி
5. கைப்பட்டிகள்
6. சடைநாகம்

தும்புப் பொருட்கள்

- 1) மீசை

- 2) தாடி
- 3) தலைமுடி

இராசர், கட்டியகாரன் போன்ற பொதுவான ஆண்பாத்திரங்கள், கண்ணாடி மணிகள் பதித்த பூப்போட்ட மணிச்சட்டையைப்பயன்படுத்துவர். கயிற்றில்க் கொய்து போட்ட சேலையை இடுப்பில் பாவாடைபோல், வட்டமாக விரித்து ஆட வசதியாய்க் கட்டுவர். இதில் வண்ணத்தாள்கள் ஓட்டி அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும்.

ஆண்பாத்திரங்களின் தலையில் அணியப்படும் வேடப் பொருட்கள் மூன்று வகைப்பட்டன,

- 1) கிரீடம்
- 2) தலைப்பாகை
- 3) தலைமுடி

தலையில் துணியால் ஆன தலைத்துண்டை வைத்து உயரமான பெரிய கிரீடத்தை இறுக்கமாகப் பொருத்துவர். மூலைப்பாடாக தலைத்துண்டு பின்னால் தொங்கியபடி இருக்கும்.

தலைப்பாகை அணியும் பொதுவான பாத்திரங்களாக கட்டியக்காரன், மந்திரி, சேனாதிபதி, குடிமக்கள் போன்றன அமையும். பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப தலைப்பாகையின் அமைப்பில் வேறுபாடு உண்டு.

பல்வேறு வகை தலை முடிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன

- 1) உச்சிக்குடுமி - (உதாரணம் - முனிவர்)
- 2) பக்கக்குடுமி - (உதாரணம் - வேடர்)

ஆற்றுக்கை

- 3) பிள்குடும்பி - (உதாரணம் - கிழவி விற்றுகாரி)
4) பரட்டைமுடி - (உதாரணம் - குறவன்

கிரீடம், தலைப்பாகை அணியும் பாத்திரங்களுக்கு தலைமுடி பயன்படுவதில்லை. தலைத்துண்டே பயன்படுகிறது. பிரதான பெண் பாத்திரங்களுக்கும் தலைமுடி பயன்படுவதில்லை கறுத்த துண்டை தலையில் சுட்டி இதில் பின்புறமாக சடைநாகத்தை பொருத்தி, நெற்றிவரி, உச்சிவரி, என்பவற்றுடன் இணைத்து விடுவர். பெண் பாத்திரங்களின் சேலை ஆடவசதியாய் சற்று உயர்த்திக் கட்டப்படும். உடலில் பல்வேறு வகை நகை நட்டுக் களால் ஆன அலங்காரமும் உண்டு.

முடிவுரை :

பருத்தித்துறையில் பல நாட்டுக்கூத்துகள் ஆடப்பட்டுள்ளன. செட்டி வர்த்தகன், சந்திரபூரணி, கன்னன் நாடகம், வாளாபி மன்னன் நாடகம் அனுவுத்திரன் நாடகம், பப்பிரவாகன் நாடகம், அல்லி

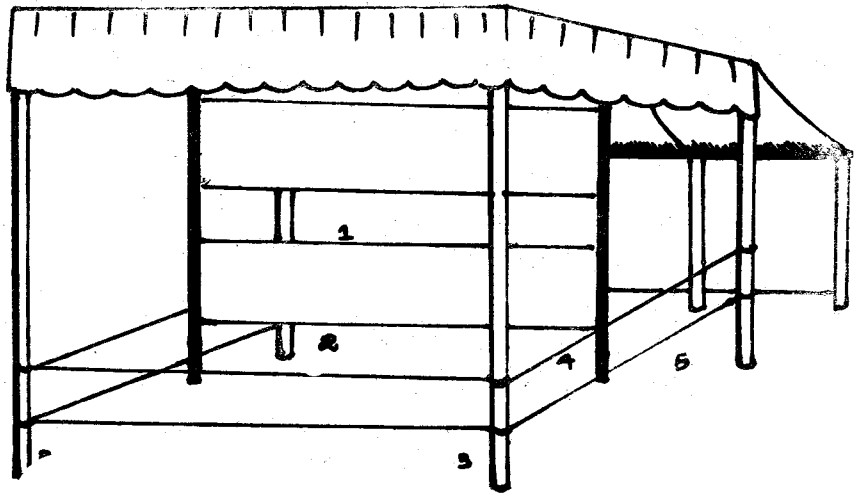
நாடகம் போன்றவை குறிப்பிடக்கூடியன. இந்தக் கூத்தின் ஆட்டம் ஒப்பனை என்பவற்றில் வடமோடிப்பண்பு அதிகமாக உள்ளது. 'தித்தித்தா' என்ற தாளக்கட்டு ஆட்டங்களுக்கு பிரதானமாக உள்ளது. வட மோடியில்பாத்திர வரலின் போது பாத்திரம் தன்னைத்தானே அறிமுகப்படுத்தும். ஆனால் இங்கு அண்ணாவியாரே வரவுப் பாடலைப் படிப்பார்.

ஒப்பனையில் வடமோடிக் குரிய கிரீடம் போன்ற பாரமான கட்டை கட்டி ஆடும் தன்மை காணப்படுகின்றது, வில்லுடுப்பு பயன்பாட்டில் இல்லை. சரியான முறையில் அமைந்த கரப்புடுப்பு முறையும் பேணப்படுவதில்லை. சலங்கை கட்டி ஆடுதலிலும் அக்கறை குறைவாக காணப்படுகிறது. வேடர், அரக்கர் குதிரையாட்டம் தேரோட்டம் போன்றவற்றை ஆடும் பாத்திரங்களே சலங்கை கட்டுகின்றனர். அண்ணாவியார் கைகளில் மத்தளத்துக்குப்பதில் தாளம் பயன்படுகிறது. இது விலாசக் கூத்தின் தாக்கத்தால் ஏற்பட்டிருக்கலாம்.

ஆர்மோனியப் பாவனையும் இருந்துள்ளது. இது இசை நாடக, விலாசக் கூத்தின் தாக்கத்தின் காரணமாக ஏற்பட்டது. இதேபோல் களரியின் பின்னால் உள்ள ஒத்தாப்புப் பகுதி இசைநாடக படச்சட்ட மேடையின் ஒப்பனை அறையின் தாக்கத்தால் உருவாகி இருக்கலாம்.

மூன்று பக்கம் திறந்த சமதரை அரங்கின் சதுரவடிவம் படச்சட்ட மேடையில் தாக்கத்தால் உருவாகி இருக்கலாம். போல் தோன்றுகிறது. இந்த மாற்றம் வட்டக்களரியில் இருந்து படிமுறையாக ஏற்பட்டமைக்குரிய ஆதாரங்களும் காணப்படுகின்றன. தற்போதைய அரங்க அமைப்பினை கூத்தரங்கின் பிற்கால வளர்ச்சி நிலையாகவே கொள்ளலாம். சதுர அரங்குத் தன்மை இந்தியாவில் தெருக்கூத்து, கதகளியட்சகான அரங்குகளிலும் காணப்படுகிறது இவற்றின் ஒப்பனை ஆடல், பாடல் போன்றவற்றின் தாக்கங்கள் விரிவான ஆய்வின் மூலம் தெளிவுபடுத்தப்படவேண்டியுள்ளன.

- 'நாட்டை' அரங்கின் அமைப்பு
- 1 பாடகர் அமரும் ஒத்தாப்பு
 - 2 கதிரை (கதிரை பூசை)
 - 3 திரைபிடிப்பவர் அமரும் இடம்
 - 4 கயிறு
 - 5 நுழைவாயில்



குரோட்டோவ்ஸ்கியின் பரிசோதனை முயற்சிகளும் அரங்கின் பல்திறன் வீச்சும்

● இ. ஜெயராஞ்சினி

குரோட்டவ்ஸ்கியும், விமர்சகரான லுட்விக் உம் இணைந்து ஒரு 'பரீட்சார்த்த மேடையை' போலந்தின் ஒரு சிறிய பட்டணமான 'ஓபோல்' (Ofole) இல் நிறுவினர். இது பின்னர் 'ஆய்வுகூட நாடகமேடை' எனப் பெயர் பெற்றது. இது பின்னர் உலகப் பிரசித்தி பெற்று ஆராய்ச்சியிலும், பரிசோதனையிலும் ஈடுபட்டது. 1968 இல் குரோட்டவ்ஸ்கி 'எளிமை அரங்கினை 'நோக்கி' (Towards a poor theatre) என்ற கட்டுரைக் கோவையைப் பிரசுரித்ததன் பின்பே உலக முழுமைக்கும் பிரசித்தமானார். இவ்வாண்டில் தான் இவரது முதல் நாடகமான 'Apocalypse eum figures' ஆற்றுகை செய்யப்பட்டு மிகச்சிறந்த படைப்பாக ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டது.

இதன் பின் இவர் 'ஆய்வுகூட நாடகத்தை மாற்றியமைத்து மருத்துவர், ஓவியர், பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் போன்ற பல துறைகளிலிருந்தும் நடிகர்களைச் சேர்த்ததோடு பல இடங்களிலுமிருந்த நடிகர்களை இணைத்து, உலகின் பல பாகங்களுக்கும் தனது படைப்புக்கான மூலங்களைத்தேடுவதற்காகப் பயணங்களை மேற்கொள்ளத் தொடங்கினார். அடிக்கடி பின்வரும் வாக்கியத்தையும் கூறிக் கொள்வதுண்டு. "நாங்கள் பார்க்கிறோம் என

நினைக்கிறோம். ஆனால், நாங்கள் உண்மையில் ஒன்றையும் பார்ப்பதே இல்லை" என்பார். இந்த ஆய்வுகூட நாடகம் 1959 இல் ஆரம்பிக்கப்பட்ட போது, போலந்துச் சரித்திரத்திலும், ஆசியாவிலும் ஒரு முக்கியமான மைற்கல்லாக விளங்கியது 1960களில் ஆய்வுகூட முயற்சிகள் உச்சநிலையை அடைந்து 1980 களில் நிலவிய அரசியல் நிலைமை காரணமாகக் கலைக்கப்பட்டது.

ஆனால் குரோட்டவ்ஸ்கியைப் பொறுத்தவரையில் கலை, கலைஞன், கலைப் படைப்பு தொடர்பாக ஆழமான தத்துவார்த்த சிந்தனை இழையோடிக் காணப்பட்டமையால், கலைவாழ்வு தொடர்ந்தது "கலை எதிர்த்தாக்கம் உண்டாக்கும் உண்மையான கலைஞர்கள் எதிர்த்துக் கொண்டேயிருப்பர் கலையில் நான் ஒரு புதியவன். ஆகவே நான் எப்போதும் எதிர்ப்பைக் காட்டிக் கொண்டேயிருப்பேன் கலைத்துறையில் மெய்யான எதிர்ப்பு நித்தியமானது. அழிந்துபோகாது போகவிடவும் முடியாது" எனக் குரோட்டவ்ஸ்கி கூறி நிற்பதும் இதனை இவரது "Creation theatre de paris" மூலம் உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது.

இவரது அரங்கியற் செயற்பாடுகளை நான்கு கட்டங்களாக வகுத்தாராயலாம்.

1) முதலாவது கட்டத்தில் அரங்கத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டார். இக் காலத்தில் தான் இயக்குநராக அடியெடுத்து வைத்தார்.

(1957 or 1959) Theatre of production,

2) இரண்டாவது கட்டம் 'பங்குகொள்ளலுக்கான அரங்கொன்றை நோக்கிய முயற்சி. (Theatre of participation Active culture or para Theatre)

3) மூன்றாவது கட்டத்தில் அரங்கியல் மூலங்களைத் தேடுவதற்கான முயற்சி (Theatre of sources)

4) நான்காவது கட்டம் 'சடங்கரங்கொன்றினை உருவாக்கல் இது இத்தாலியில் நடத்திய வேலைக்கட்டமாகும். (Ritual Arts)

இந்த நான்கு அரங்கச் செயல் முறைகளிலும் இவரின் 'நாடக ஆன்மை' தொடர்பான பல்லின வளர்ச்சிப் போக்கை நாம் கூர்ந்து நோக்கலாம். ஆரம்பகாலப்

கலையில் நானொரு புதியவன் ஆகவே நான் எப்போதும் எதிர்ப்பைக் காட்டிக் கொண்டே இருப்பேன். கலைத்துறையில் மெய்யான எதிர்ப்பு நித்தியமானது அழிந்து போகாது.

படைப்புகளில் 'நடிப்பையே மையமாகக் கொண்டு அவது உடல், குரல், உளம், மனம் இவற்றின் விரியத்தில் மட்டுமே நம்பிக்கைகொண்டு நடிக்கின்ற நடிப்பிற்குத் துணைநிற்கும் இரண்டாம்மட்ட மூலவளங்களை நீக்கி 'எளிமை அரங்கொன்றினை' விதானித்தார். இதற்காக நடிக்கணத்தனது செயலியக்கத்தின் கீழ் நின்றாடும் பொம்மையாக்கினார். இதன்பின் பார்வையாளர்களைத் தன் செல்வாக்கின் கீழ் கொண்டுவர முயன்றார். பின்னாளில், பார்வையாளர்களையும் ஆற்றுகையில் ஈடு

பட வைப்பதற்காகப் பெருமுயற்சி எடுத்தார், இவர் ஒரு இயக்குநராக, படைப்பாளியாக, நாடகக் கலைஞராகச் செயற்பட்டுள்ளார்.

இவரைப் பொறுத்தவரையில் தனது தயாரிப்பு முறைமைகளில் இரு கூறுகள் உண்டென்பார்.

1. பகிரங்கம்.
2. சுதந்திரம்.

'அரங்கத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்ட வேளைகளில்' பகிரங்கப்பகுதி தான் வெளிப்படையாகத் துலங்கியது. சொந்தக் கருத்துக்கள் திரைமறைவிலேயே இருந்ததாகவும், சடங்கரங்கில் தான் தனது சொந்தச் சுதந்திரமான கருத்துக்கள் தலைதூக்கின எனவும் குறிப்பிடுகிறார். (Objective drama Project) 1985 இல் இந்த சடங்கரங்கப் படைப்பை ஆரம்பித்தார். இதற்காக மதச் சடங்குகள் தற்போதும் நிலவிவரும் நாடுகளுக்குப் பிரயாணம் செய்தார். இக்காலம் இவரது ஏகாந்தமான காலமாகும்.

இந்த 'சடங்கரங்கு' மனிதனின் சில செயற்பாடுகளில் தான் மையக்கருத்துக் கொண்டிருந்தது, அவையாவன:

1. அசைவு (Movement)
2. குரல் (Voice)
3. லயம் (Rhythm)
4. ஒலி (Sound)
5. வெளி (Space)

இவை யாவும் ஏற்கனவே குறோட்டோவ்ஸ்கி செய்துவந்த அரங்கச் செயற்பாட்டின் வளர்ச்சி நிலையாகவே உள்ளது. இச்செயற்பாடு மனிதன் தன் வாழ்க்கையை மாற்றிவிடுவதற்கான ஒரு பிரயத்தன முயற்சியாகும். ஆகவே இதுவொரு முழுப்படைப்புக் காலமேயாகும். 'அரங்கியல்மூலங்களைத் தேடுவதன் ஒரு தொடர்ச்சியாகவேயுள்ளது. 'குறிக்கோள் நாடகத்திலிருந்து சடங்குகள் வரையான' அரங்கச் செயற்பாடானது, உலகப் பண்பாடுகளின் பலதரப்பட்ட புராதன சடங்குகளின் குறித்த நோக்கங்

களைக் கொண்ட ஒரு படைப்பாகும். குறித்த நோக்கத்தைக் கொண்டதாகவும் பங்குபற்றுபவர்கள் மீது தாக்கத்தை உண்டாக்குபவை ஆகவும் இச்சடங்குகளில் காணப்படும் அசைவுகள், நடனங்கள் பாட்டுக்கள், மந்திர ஜெபங்கள், மொழிக்கட்டமைப்பு, லயம், வெளி ஆகியவற்றிற்குத் தக்கபடி பிரயோகித்து 'சடங்கரங்கு' விதானிக்கப்பட்டது. இவற்றை 'ஆத்மீகத்துக்கு ஒரு வாகனமாக அமைத்துக்கொண்டார். ஆத்மீகம் என்பது தெரிந்தவற்றிலிருந்து தெரியாதவற்றை நோக்கிநகர்வது. இந்த ஆத்மீகத்துக்கு எப்போதுமே ஒரு உருவம் தேவைப்பட்டது, (Form)

இதற்காக 'குரோட்டோவ்ஸ்கி' கீழைத் தேய அரங்குகளில் குறிப்பாக; பாலிநாட்டு யோகாப்பியாசங்கள், யப்பானிய கராத்தே இந்துமதத்தின் சில இலக்கியப் பாடல்கள் என்பவற்றைத் துணைகொண்டு நடிகர்களுக்கான பல்வகைப் பயிற்சித்திட்டங்களை வழங்கியதோடு படைப்பில், 'ஆத்மீகத் தன்மையைப் பேணுவதற்காக பாலிக்கலையினைப் பெரிதும் உள்வாங்கினார். பாலிக் கலைக்குரிய மூன்று அடிப்படைத் தன்மைகளாக.

1. பாலிமக்களுக்கும், இயற்கைக்குமுள்ள மிக நெருங்கிய தொடர்பு.
2. மதச்சடங்குகள்,
3. கலையை வேடிக்கையாகக் கருதுவதோடு தமது உள்ளத்தின் வெளிக்காட்டலாகவே கருதுகின்றனர். இதன் மூலம் பாலிக்கலைஞர்கள் மதப்பக்தர்களை அவர்களது தெய்வங்களோடு சம்பந்தப்படுத்தி விடுகிறார்கள்.

இவற்றையே 'குரோட்டோவ்ஸ்கியும், பேணினார். இயற்கைச் சூழலைப் பேணுவதன் மூலம் பார்ப்போரை உயர் நிலைக்கு கொண்டு செல்ல முயற்சிக்கிறார். இவரது 'சடங்கரங்கில்' மதம் கார்ந்த விடயங்கள் காணப்படமாட்டாது, தனது கலைஞர்களிடம் அடிக்கடி பாவிக்கும் சொல் 'உசாராக' (Alert) இருங்கள். உசாராக இருக்க வேண்டுமென்றால் 'மெளனம்

சாதித்தல்'' முக்கியமானது பாலியைப் போன்று கலைஞர்களுக்கான பயிற்சியினை சூரியோதயம் அல்லது சூரிய அஸ்தமனத்திலேயே மேற் கொண்டார். இப் பயிற்சிகளில் 'இயங்குநிலைப் பயிற்சி' மிக முக்கியமானது. (Motion) இப்பயிற்சியின்போது பங்குபற்றுபவர் எவருமே உணர்ச்சிவசப்பட்டு தம்மை மறந்துவிடக்கூடாது. அவர் அஸ்தமனம் மிகவும் அழகாக இருக்கிறது. என்று சொல்லக்கூடாது. மக்கள் இதனையே வழமையாகச் சொல்வார்கள். ஆனால், பங்குபற்றுபவர் தம் உள்ளத்தைத் தானே பார்த்தல் வேண்டும். அவ்வளவுதான்.

இதில் பங்குபற்றுபவர்களின் அனுபவம் தான் மிக முக்கியமானது மூன்றாண்டுகள் மட்டுமே இப்பயிற்சிகள் வழங்கப்பட்டன. இதில் பங்குபெறுபவர் வெறும்

இவற்றை ஆத்மீகத்திற்கு ஒரு வாகனமாக அமைத்துக் கொண்டார் ஆத்மீகம் என்பது தெரிந்தவற்றில் இருந்து தெரியாதவற்றை நோக்கி நகர்வது

சோதனை எலிகளாகவே கருதப்படுவர். அவர்களுக்கு என்ன நடக்கப்போகிறது என்பதுபற்றி ஒன்றுமே அறிவிக்கப்பட மாட்டாது. ஏதாவது ஐயப்பாடு யாருக்காவது தோன்றினால் ஒன்றில் அதைவிட்டு விலகிவிட வேண்டும். அல்லது முற்றாகத் தம்மை அர்ப்பணித்து அதில் பங்குபெற வேண்டும். பங்குபற்றினால் ஒருவர் தன்னை முற்றுமுழுதாக அதில் ஈடுபடுத்தி விட வேண்டும். இதுவே இவரின் முக்கிய வேண்டுகோள். அனைத்து அப்பியாசங்களும் மிகவும் நுணுக்கமாகச் செயற்படுத்தப்பட்டன. ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட விதிகளை நன்கு விளங்கி அவற்றைத் செயற்படுத்துவது மிகவும் முக்கியம் இதற்காகவே நடிகர்களை மிகவும் கவனமாகத் தெரிந்தெடுத்தார். நடிகர்களிடம் தொழிநுட்பத்தை எதிர்பார்க்கவில்லை. ஒருவரது

மனிதப்பண்பையே பெரிதும் எதிர்பார்த்தார். 'மனிதப்பண்பு' என்பது குரோட்டவ்ஸ்கியிற்குத்தான் விளங்கும். அந்த அடிப்படையிலேயே அவர் நடிகர்களைத் தெரிவு செய்தார்.

இப்பயிற்சியினை 'சடங்கரங்கிற்கு' வழங்குவதன் மூலம் தூங்கிக்கிடக்கும் உடற் சக்தி தூண்டப்படுகிறது. இந்துமத மரபின் படி உள்ளேயிருக்கும் சக்தி 'குண்டரினி' எனப்படும். இது 'தூங்கும் சக்தி' இது முள்ளத்தண்டின் அடிப்பக்கத்தில் காணப்படும் இது அனைத்து மக்களிடம் உண்டு மட்டுமல்ல. மக்கள் வாழ்க்கைக்கும் அவசியம். உடலால் செய்யப்படும் எந்தநிகழ்ச்சிக்கும் அவசியம். ஒரு கலைஞனுக்கு இந்தப் சக்தி இருந்தால் அவனுக்குத் தகுதி இருக்கிறது. இதுதான் 'ஆத்மீகபலம்' குரோட்டோவ்ஸ்கியின் அரங்கு தொடர்பாக 'பீற்றர் புறாக்' குறிப்பிட்டுப்போது. "இவர் தனிப்பட்ட முறையிலேயே இறைவனைத் தேடுகிறார். தன்னை ஒரு நாட்டியக் காரனாகவும், பூசாரியாகவும், ஓர் போர்வீரனாகவும் சிந்தித்துக்கொள்கிறார்

இவர் தனிப்பட்ட முறையிலேயே இறைவனை தேடுகிறார் தன்னை ஒரு நாட்டியக்காரனாகவும் பூசாரியாகவும் ஒரு போர்வீரனாகவும் சிந்தித்துக் கொள்கிறார்.

இவரது செயற்பாடுகள் யாவும் மேலைத்தேயப் பாணியிலமையாது ஆசிய ஆபிரிக்கப் பாணியிலேயே அமைந்துள்ளன. ஆனால், அரங்கு முயற்சிகள் மேலைத்தேயப் பார்வையாளருக்காகவே மேற்கொள்ளப்படுகின்றன."

எனவே, நிகழ்ச்சிகள் மூலம் வாழ்வின் தத்துவத்தையும், தாற்பரியத்தையும் கண்டறிவதற்கு எடுத்த முயற்சியாகவே இவரது

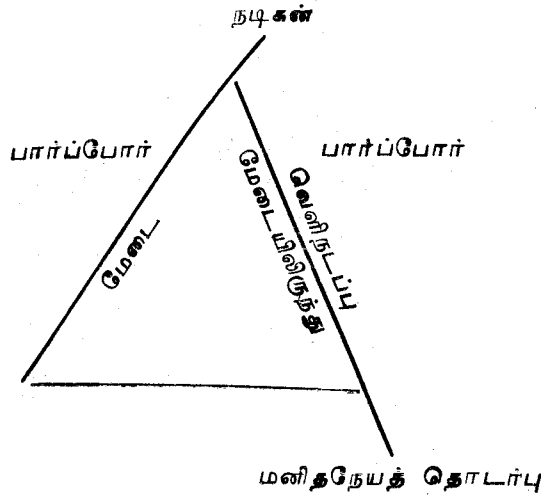
இறுதிக்காலக் முயற்சி அமைகிறது. கலிபோணியப் பல்கலைக்கழகத்தின் கேட்போர் கூடத்தில் இவரது ஒரு நிகழ்வொன்று ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருந்தது, அந் நிகழ்வில் ஒரு சிறு உரை பகர்ந்துவிட்டு தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டவர்களை கேள்விகள் கேட்கும் படியும், விமர்சிக்கும்படியும் சொன்னார் அவர்கள் கேள்வி கேட்டார்கள். இவர் மறுமொழி பகர்ந்தார். இவரின் கருத்தரங்கு ஆபிரிக்க யோசியம் சொல்லும் வழிமுறையிலேயே அமைந்திருந்தது. ஒரு ஆபிரிக்கப் பூசாரி தனது பூசைக்கு வேண்டிய பொருட்களை எப்படி மெதுவாகப் பரப்புவாரோ அதேபோல்தனது சுங்கானை மிகவும் சாவதானமாகவும், ஆறுதலாகவும் வைத்தார். அவரது சக்தி கேட்போர் கூடம் முழுவதுமே பரவியது.

இந்த அமைப்பின் இரண்டாவது கட்டமாக யோசியம் கேட்கவந்தவருக்கு ஒரு முழு நம்பிக்கையூட்டும் விதமாக நடந்து கொள்கிறார். இதன் பின்னர் யோசியர் வந்தவர்களை முழுக் கவலையும் கக்கிவிடுமாறு கேட்கிறார். சுங்கானைச் சரி செய்து புகைவிட்டுக் கொண்டிருக்கும்போது அச்சுமல் ஒரு ஆத்மீக நிலையை அடைந்தது. மூன்றாவது கட்டத்தில் யோசியம் கேட்க வந்தவர்கள் தமது தொல்லைகளை யெல்லாம் கக்கித் தள்ளிக்கொண்டிருக்கும் போது, ஏதேவொரு கண்ணுக்குத் தெரியாத உருவத்துடன் பேசிக்கொண்டிருப்பது போலக் காட்சிதருவார். சேள்வி கேட்டவர்கள் அவரிடம் ஏதேவொரு இஷந்தெரியாத சக்தியிருப்பதை உணர்ந்தனர். இவர் தனது கோட்பாடுகளை மற்றவர்கள் மேல் திணிப்பதில்லை. அவர்களைத் தன்னுடன் பகிர்ந்து கொள்ளுமாறு வேண்டுவார். ஐந்தாம் கட்டத்தில் யாராவது ஒருவர் சில விடயங்களுக்கு கேள்வி கேட்க அனுமதிக்கப்படும். இத்தோடு யோசியம் கூறுவது முடிவடைந்துவிடும்.

இவரது அரங்கின் நோக்கத்தைப் பொறுத்தவரையில் பொதுமக்களுக்கென்று எதையும் செய்யாது பங்குபற்றுபவர்களுக்கு என்றே பிரத்தியேகமாகச் செய்கிறார். யாரையுமே தனது முறைக்குள் மாற்றி

வீடவும் முனைவதுமில்லை. இவரது அரங்கச் செயற்பாடு சமூகத்தில் ஏதாவது தாக்கவன்மையை ஏற்படுத்துமா? ஒரு வகையான நவீன அரங்கின் போக்கிற்கு அவர் வழங்கி வந்த கோட்பாடுகளும், உத்திகளும், நுட்பங்களும் மிகவும் சாதகமாக அமைந்துள்ளமையையும் கருத்திற்கொள்ள வேண்டி உள்ளது. 'கலையை ஆத்மீகத்

தேடலுக்கான வாகனமாக' நோக்கி நகர்கிறார். மூன்றாம் நாடக உலகத்தின் விரிய வித்துக்களாக இவரது 'எளிமையரங்கு' எழுச்சி பெற்றது. தற்பொழுது எதிர்ப்பரங்காகவும் பயில்நிலையில் பேசப்பட்டு வருகிறது. இவரது படைப்புக்களுடாகத் தெரியவருவனவற்றை பின்வரும் வரையு நிலையில் தெளிவு பெறலாம்.



உசாத்துணை நூல்கள் :

1. The Drama Review — A Journal of Performance Studies spring 1991
2. The Drama Review — A Journal of Performance Studies Fall 1987.

நூலகம்

தொகுப்பு : T. கண்ணன்

(இப்பகுதியில் ஈழத்தில் எழுந்த அச்சுருப்பெற்ற நாடக நூல்கள் பற்றிய தகவல்கள் தொடர்ச்சியாகத் தரப்படுகின்றன.)

நாட்டுக்கூத்து நூல்கள் :

பெயர் :	ஆசிரியர் :	ஆண்டு
தேவசகாயம் பிள்ளை	முத்துக்குமாரு (யாழ்ப்பாணம்)	1836
எஸ்தாக்கியர் நாடகம் (விலாசம்)	தம்பிமுத்துப்பிள்ளை (அச்சுவேலி)	1890
எஸ்தாக்கியார்	சூசைப்பிள்ளை (மாதகல்)	1915
மரியதாசன்	மரியாம்பிள்ளை (யாழ்ப்பாணம்)	1932
விசயமனோகரன்		1992

வளாபிமன்னன்
அலங்கார ரூபன்
என்றிக் எம்பரதோர்
மூவிராசாக்கள்
ஞானசௌந்தரி நாடகம்
இராம நாடகம்
அனுவுத்திரன் நாடகம்,
வேழம்படுத்த வீராங்கனை
மனம்போல் மாங்கல்யம்
ஞானசௌந்தரி
புனித பிரான்சீஸ் அசிசியார்
வித்துக்கள்
காத்தவராயன் நாடகம்
இழந்தவர்கள்
கண்டி அரசன்
வரப்பிரகாசன் நாடகம்
வெடியரசன் நாடகம்
தாவிதரசன் சண்டை
ஆட்டு வணிகன் நாடகம்

கா. சிவத்தம்பி (பதிப்பாசிரியர்) 1961
சு. வித்தியானந்தன் (பதிப்பாசிரியர்) 1962
" " " 1964
" " " 1966
" " " 1967
வி. சி. கந்தையா 1969
" " " 1969
அரியான் பொய்கை
ஆசீர்வாதம் 1970
ஞா. மா. செல்வராஜா 1972
தேவதாசன் 1986
" " " 1990
இ. பாலசுந்தரம் (பதிப்பாசிரியர்) 1986
புனித சவேரியார் குருமட நூலாக்க
குழுவினர் 1993
மிக்கோர் சிங்கம் 1910
சந்தியாகுப்பிள்ளை 1928
வ. ராமு 1894
லோகநாதன் உபாத்தியாயர் 1929
— 1917

(தொடரும்)

நாடக நூல்கள் :

பெயர்	ஆசிரியர்	ஆண்டு
சாவித்திரி தேவிசரிதம்	பண்டிதர் க. சிதம்பரநாதன்	1917
நற்குணன்	கதிர்காமர் கனகசபை	1927
நமசிவாயம் அல்லது நான்யாரா	க. இராமலிங்கம்	1929
மகேந்திரன் மகேஸ்வரி	சு. செல்வநாயகம்	1935
உயிரிழங் குமரன்	நவாலியூர் சோமசுந்தரப்புவர்	1936
சாமனா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம்	சு. செல்வநாயகம்	1937
சத்தியேஸ்வரி	சாரா	1938
சாந்திர காசம்	அருட்திரு கிங்ஸ்பெரி	1940
நானாடகம்		
உடையார்மிடுக்கு	} பேரா. கணபதிப்பிள்ளை	1941
முருகன் திருகுதாளம்		
கண்ணன் கூத்து		
நாட்டவன் நகர வாழ்க்கை		
நவமணி	மு. இராமலிங்கம்	1933
அசோக மாலா	" "	1943
காதல் கோபுரம்	சு. செல்வநாயகம்	1946
மாணிக்க மாலை	பேரா. கணபதிப்பிள்ளை	1950
இருநாடகம்	" "	1952
பொருளேர் பொருள்		
தவறான எண்ணம்		

(தொடரும்...)

‘உணர்ச்சிகள்’ பற்றி நாம் என்ன சொல்லலாம்? உணர்ச்சிகள் அற்ற மனிதன் வெறும் சடமாக பிசாசாக மாறிவிடுகின்றான்.

எண்ணங்களும், உணர்ச்சிகளும் அற்ற மனித வாழ்க்கையால் என்ன பலன்? எண்ணங்களும், உணர்ச்சிகளும் மனிதர்களுக்கு சூழலை ஊடுருவிப் பார்க்க உதவிசெய்து அவர்களது வாழ்க்கையை அர்த்தமுள்ள தாக்குகின்றன.

மனிதர்கள் தமது உணர்ச்சிகள், எண்ணங்கள். அநுபவங்கள் என்பவற்றை ஒன்றாகக் கூடி தமக்கிடையே பகிர்ந்து கொள்வதற்கான இடமாக அரங்கு தொழிற்பட முடியும். அரங்கின் தொடர்பு இரத்தமும் சதையுமாக இருப்பதால் அதாவது ஆற்றுவவர்கள். பார்வையாளர்களிடையே உயிருள்ள தொடர்பு நடைபெறுவதால் மேற்கூறிய பகிர்ந்து கொள்ளல் சாத்தியமாகிறது.

எனவே அரங்கு மனித சமூகத்தில் கட்டாயம் நிலவவேண்டிய தேவை உள்ளது. வெறும் அலங்காரம் அல்லது மகிழ்வளிப்பு என்பவற்றிற்கு அப்பால் அரங்கின் பணி உள்ளது. இதன் காரணமாகத் தான் அநேகமான அடக்குமுறை ஆட்சியாளர்கள் அரங்கைத் தடை செய்து விடுகின்றனர். இன்று சிறிலங்காவில் அரங்கு சுயாதீனமாகத் தொழிற்பட முடியாத சூழ்நிலை உள்ளது. ஆனால் குறிப்பிடத் தக்களவில் நமது பிரதேசம் விடுவிக்கப்பட்டுள்ளமையால் இங்கு அரங்கு தன்முழு வீரியத்துடன் செயற்படக்கூடிய சாத்தியம் உள்ளது. நாம் இந்தச் சந்தர்ப்பத்தை தவறவிட்டு விடக்கூடாது.

ஆனால் நம்மிடையே அரங்கு ஒரு மகிழ்வளிப்புக் கலையாக மட்டும் கருதப்படுகின்ற போக்கு நிலவியிருக்கிறது. அதாவது அரங்கை ஒரு பொழுதுபோக்குச் சாதனமாகவே அநேகர் கருதுகின்றனர். இந்நிலையை மாற்றுவதற்கு அரங்கச் செயலாளிகள் பணிபுரிய வேண்டும். உண்மையில் அரங்கு ஓர் ஆயுதம், மனித மனங்களில் எண்ணங்களையும், உணர்ச்சிகளையும் மலர்விக்கும் தூண்டியாக அரங்கைப் பயன்படுத்த முடியும். மனித மனங்களில் நல்ல எண்ணங்களும், உணர்ச்சிகளும் மலரும் போதே உண்மையான சமூக மாற்றம் ஏற்பட முடியும். ஒரு மனப்புரட்சி, ஒரு விழிப்பு நிலை ஏற்படுதல், ஒரு சமூகம் மாறுவதற்கு அத்தியாவசியமான முன் நிபந்தனையாகும். இதனை சமூகப் புரட்சியாளர்கள் மறந்துவிடக்கூடாது.

எனினும் புரட்சியாளர்கள் அரங்கை ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்துவதில் அவதானத்துடன் செயல்புரிய வேண்டும். மக்களுக்குச் சலிப்பேற்படுத்துகிற ஒரு முயற்சியாக இது அமைந்துவிடக்கூடாது. அவ்வாறு அமைந்து விடுமெனில் அது ஓர் எதிர் விளைவையே தோற்றுவிக்கும் ஏனைய நாட்டு அரசியற் போராட்டங்களில் இவ்வாறு நடைபெற்றுள்ளது. எனவே நாம் அவதானமாக இக்காரியத்தில் பணிபுரியவேண்டும்.

ச
மு
க
த்
தி
ன்
அ
ர
ங்
கு

□ சிதம்பரநகன் □ க. □

சோற்றுடன் மட்டுமே மனிதர்கள் வாழ்ந்துவிடுவதில்லை. உணவு, உடை உறையுள் போன்றவை மனிதனின் அடிப்படைத் தேவைகளாக இருப்பினும், இவை மட்டுமே போதுமாய் இருந்துவிடுவதில்லை. இவற்றிற்கு அப்பால் மனித வாழ்க்கைக்கு எண்ணங்கள் தேவைப்படுகின்றன. மனிதன் தன் இருப்பிற்கான தேவையையும் எவ்வாறு அடைநிறைவுசெய்துகொள்வது என்பதையும் அறிந்திருத்தல் வேண்டும். எண்ணங்கள் மூலாத மனித வாழ்க்கை வெறும் அர்த்தமற்ற வாழ்க்கையாகப் போய்விடும்.

அரங்கு மக்களுக்கானதாக ஆக்கப்படும்போது அரங்கின் அடிப்படையான கவர்ச்சி அம்சங்களுக்குப் பாதிப்பில்லாத முறையில் அரங்கு மீள்கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட வேண்டும். அரங்கின் கவர்ச்சி மையங்கள் எவையென்பதை நாம் ஆய்ந்து அறிந்துகொள்ள வேண்டும் படைக்கப்படும் அரங்கு பார்வையாளரைக் கவரக் கூடியளவிற்கு அழகியல் வன்மையுடையதாக இருக்க வேண்டும். அவ்வாறு இருப்பின் மட்டுமே பார்வையாளர்களை ஓர் கலை அனுபவப் பரப்பினுள் இழுத்துவர முடியும். அந்த அனுபவப் பரப்பினுள் இருந்தபடி ஆற்றுவவர்கள், பார்வையாளர்கள் தமது எண்ணங்களையும், உணர்ச்சிகளையும் பகிர்ந்துகொள்ள முடியும். இந்த அனுபவப் பகிர்வானது வெறுமனே ஆற்றுவவர்களிடமிருந்து பார்வையாளர்களுக்கான ஒரு வழிப்பாதையாக மட்டும் இராமல் பார்வையாளர்களிடையேயும் ஏற்படமுடியும். ஏற்படவேண்டும். இந்நிலையானது இறுதியில் ஆற்றுகையில் கலந்து கொள்ளும் அனைவரிடமும் ஒரு சங்கம நிலையை உருவாக்கும்.

அநேக அரசியல் அரங்குகள் மக்களிடையே பிரச்சாரத்தை மேற்கொள்வதில் தீவிர எண்ணங்கொண்டு அல்லது அவசரப்பட்டு மேற்கூறிய அழகியல் அம்சங்களில் போதிய கவனம் செலுத்தாமல் விட்டு விடுவதன் காரணமாக அவர்களது முயற்சி - அது எத்தகைய தீவிரமும், நேர்மையுணர்வும்கொண்டிருந்தாலும் - இறுதியில் அவர்கள் நேசிக்கும் மக்களிடமே அந்நியப்பட்டுவிடுகிறது. சர்வதேச அனுபவங்களைக் கவனித்தால் இது தெளிவாகத் தெரியும்.

அநேகமாக 'மக்களுக்காக' என்று உருவாக்கப்பட்ட அரங்குகள் தெருவெளி அரங்கு' வடிவத்தை எடுப்பதைப் பலநாடுகளின் அனுபவங்கள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன. வழமையாக அரங்கநாட்டம் உடைய பார்வையாளர்களை விடப் புதிய பார்வையாளர்களைப் பரந்துபட்ட மக்களிடம் இருந்து உருவாக்க வேண்டும் என்ற நோக்கம் 'தெருவெளி அரங்கு' தோன்றுவதற்கான அடிப்படைக் காரணியாகும். ஒரு சனரஞ்சக அரங்கு என்பதன் அடிப்படையே இதுதான். அதாவது ஒரு சனரஞ்சக அரங்கு இயலுமானவரை ஆகக் கூடுதலான பார்வையாளர்களைக் கவரக்கூடிய அரங்காக இருத்தல் வேண்டும். தெருவெளி அரங்கு மக்களை நாடிச்சென்று மக்கள் கூடுமிடங்களில் 'கண்டவெளிகளில்' நிகழ்த்தப்படுகின்ற அரங்காகும். இந்த வகையில் தெருவெளி அரங்கு பரந்துபட்ட மக்களை அணுகும் வாய்ப்புள்ள ஒரு சாதகமான வடிவமே.

ஆனால் துரதிட்டவசமாக அநேகமான தெருவெளி அரங்குகள் (நம்மிடையே இவை தெருக்கூத்து என்று அழைக்கப்படுகின்றன.) சாயலில் அதிகூடிய விவரணத்தன்மை உடையதாக இருந்துவிடுவதும் உண்டு. இதன் காரணமாக இத்தகைய தெருவெளி அரங்குகள் பார்வையாளர்களுக்குச் சலிப்பை ஊட்டுகின்றன. இதையே சாட்டாக வைத்துக்கொண்டு நாடகம் சுற்றறிந்த 'பெரியோர்கள்' தெருவெளி அரங்கை ஒரு கலைவடிவமாகவே கருதுவதில்லை, ஒரு சமூகமாற்றப் போராட்டத்தில் அரங்கு கருவியாகப் பயன்பட முடியும் என்பதையே

தீராகரிக்கும் அளவிற்கு சென்றுவிடுகிறார்கள், ஏனைய நாடுகளில் இந்த நிலைமை சமூகமாற்ற அரங்க இயக்கத்தினரை அச்சுறுத்தும் அளவிற்கு உண்டு. அந்நாடுகளில் உள்ள நியம அரங்குகள் பலம் வாய்ந்தவையாக உள்ளன. ஆனால் எமது மண்ணில் அத்தகைய ஒரு பலம்வாய்ந்த நியம அரங்கு இல்லை, இங்கு மக்களுக்கான மாற்று அரங்கே நியம அரங்காக தொழிற்படும் நிலைமைதான் உண்டு. இது ஒரு சாதகமான நிலைமை.

இச் சாதகமான நிலைமையை மனதில் கொண்டு உற்சாகத்துடன் பணிபுரிய சமூகமாற்ற அரங்கச் செயலாளிகள் முன்வர வேண்டும். அழகியல் வன்மையுடைய அரசியல் அரங்கை உருவாக்க முடியாதென்பதல்ல. ஒரு வெற்றிசுரமான சனரஞ்சக அரங்கு அரசியற் கருத்துக்களை அரங்கத்தன்மையற்ற வெற்றுத்தகவல்களாக வெளிப்படுத்தாமல் வேடிக்கையும், மகிழ்வளிப்பும் கலந்த அரங்க நிகழ்ச்சியாக வெளிப்படுத்த வேண்டும். உண்மையில் ஒரு சனரஞ்சக அரங்கின் சாரமாக கல்வியினதும், மகிழ்வளிப்பினதும் பிரிக்கமுடியாத சேர்க்கை இருக்க வேண்டும். மக்களுக்கான அரங்கை உருவாக்க விழைபவர்கள் இச் சிறுவீடயத்தை மனதில் இருத்திக் கொள்ள வேண்டும்.

நன்றி :

வெளிச்சம் 2ம் ஆண்டுச் சிறப்பிதழ்

சமூக ரீதியில் ஆக்கச் சார்பற்றதாயிருந்தால் ஆக்கச் சார்பான மேடையால் என்ன பயன்? சிறுபிள்ளைத்தனத்தையும் உலகைத் திரித்துக் காட்டுதலையும் தவிர வேறெதையும் பிரகாசப்படுத்தவில்லையெனில் மிகச் சிறந்த ஒளி அமைப்பால் என்ன பயன்? "A" என்பது "B" என்று நம்மிடம் சொல்வதற்கு மட்டுமே பயன்பட்டால் தொனிப்பொருள் பாணி நடிப்பினால் என்ன பயன்? உண்மை அனுபவத்திற்கான செயற்கைத் தன்மைகளை தருவதே அது செய்ய முடிந்ததெல்லாம் என்று இருக்கையில் தந்திரக் குவியலின் முழுமையில் யாருக்கு என்ன பயன். நிலையாக பரிசோதனைக்குட்பட்டிருக்கும் பிரச்சினைகள் ஏன் இன்னும் தீர்க்கப்படாமலே இருந்தன? இது நரம்புகளை மட்டுமல்ல மூளையையும் கெடுக்கிறது. நாம் இதை இவ்வாறே விட முடியாது.

- பேர்தொல்ட் பிரஃட்



அரங்க விமர்சனம் பற்றி ஒரு அரங்கியல் விமர்சனம்

○ கதிரேசு ரத்தன் ○

நூல் : ஸ்ரீகணேசனின் 'யாழ்ப்பாணத்து நாடக அரங்கு'

அரங்கு விமர்சகர்களிடமிருந்து சுற்றுக் கொள்ள விரும்புகின்றது. அரங்கு பற்றிய கேள்விகள், பிரச்சனைகள் என்பவற்றுக்கு அறிவியல் சார்ந்த வகையில் விடைகள் தேவைப்படுகின்றன. நாடக விமர்சனம் என்பது வெறுமனே ஒரு மேலோட்டமான பார்வையல்ல. அது ஒரு திறனாய்வுத் துறையாகும். அதை விட விமர்சனக் கலை என்பதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். நாடக ஆற்றுகை எப்போதும் தனித்து நிற்காது அதன் நுகர்வோனாகிய பார்வையாளனோடு இணைந்தே இருக்கும்; அதனால் பார்வையாளனது எதிர் வினைகளும் அபிப்பிராயங்களும் கூட விமர்சனத்திற்குட்படுதல் வேண்டும். எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக ஒரு நாடக விமர்சகன், நாடகத்தோடு தொடர்புடைய அல்லது ஆழ்ந்த ஈடுபாடுடைய நாடகக்காரனாக இருந்தாற்றான். நாடக விமர்சனம் செய்ய சரியான தகுதியைப் பெறுவான்.

ஒரு நல்ல நாடகத்தை மேடையேற்று வதற்கு ஒரு சிறந்த விமர்சகன் ஏற்கனவே

எழுதிய விமர்சனக் கட்டுரை கூட பேருதவி புரியலாம். ஒரு நல்ல நாடக அல்லது சினிமா விமர்சனத்தை வாசித்து முடிக்கும் போது ஒரு நல்ல நாடகத்தை எழுதுவதற்கான பல மனப் பொலிவுகள் ஏற்பட்டிருக்கும். அதுதான் விமர்சனம். இதுவென்ன வென்றால் தனிப்பட்ட மன உழைச்சலிற்கும் கோப தாபங்கள், பகமைகள், சதியுணர்வுகள் போன்ற உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புக் கெல்லாம் கருத்து வடிவங்களும், நியாயப் படுத்தல்களும் கொடுத்து விமர்சிப்பது விமர்சனம் அல்ல. அது கண்டனம் அல்லது ஏதாவது நச்சரிப்புகள் தான்.

ஒரு நல்ல விமர்சகன் சிறந்த நாடகப் பார்வையாளனாக இருப்பான். முதல் சிரிய இரசிப்பின் / இலயிப்பின் பின்னரே நுண்ணாய்வுக்கான தளம் தோன்றும். அங்குதான் அழகியல் பற்றியும், படைப்பை பிரித்தாய்தல் பற்றியும், தோன்ற முடியும். படைப்பாளர்கள் தம் படைப்பில் என்னவென்ன குறைபாடுகள். தவறுகள், சிறப்புக்கள் இருக்கின்றன என்பதை இனங்கண்டுகொள்ள. விமர்சனம் உதவ வேண்டும். விமர்சகர்களால் படைப்பாளிகள்

முன்னேறவேண்டும்; அதற்கு விமர்சன நேர்மை அவசியம். ஆவணமாக வரலாற்றுப் பதிவாக, நாளைய சந்ததிக்கான தகவலாக, பகுப்பாய்வாக ஓர் விமர்சனம் அமைய வேண்டும். கலைப்படைப்பை விமர்சனம் செய்ய முடியாது என்பதை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது. விமர்சகன் சுதந்திரமாக இயங்கும் அதேவேளை படைப்பாளி விமர்சகன் சொல்வதை சரியோ, பிழையோ முதல்கேட்க வேண்டும் அதை எடுத்து எறிபவன் ஓர் உண்மைப் படைப்பாளி அல்ல. அதாவது விமர்சகன் சொல்வதை படைப்பாளி கட்டாயம் செய்ய வேண்டும் என்பது இதன் பொருளல்ல.

சிற்பம், ஓவியம், இலக்கியம், சினிமா போன்றவற்றைவிட நாடகம் ஆற்றிய கணமே அழிவதால் அவற்றின் இருப்பை விமர்சகன் நிலைநிறுத்த முடியும். நாடக வரலாறு, நாடகவடிவம், நாடகக் கால நிலை என்பன விமர்சகன் வாயிலாகவே தேடப்படுகின்றன. நாம் நடந்து முடிந்த

ஒரு நல்ல விமர்சகன் சிறந்த நாடகப் பார்வையாளராக இருப்பான். முதல் சீரிய இரசிப்பின் / இலயிப்பின் பின்னரே நுண்ணாய்வுக்கான தளம் தோன்றும். அங்கு தான் அழகியல் பற்றியும், படைப்பை மிரித்தாய்தல் பற்றியும், தோன்ற முடியும். படைப்பாளர்கள் தம் படைப்பில் என்ன வென்ன குறைபாடுகள், தவறுகள், சிறப்புக்கள் இருக்கின்றன என்பதை இனங்கண்டுகொள்ள விமர்சகன் உதவவேண்டும்.

ஆற்றுகைகளில் பல விடயங்களை அறியவும், கற்கவும், திருத்திக்கொள்ளவும் விரும்புகின்றோம். அவற்றுள் கீழ்வரும் உதாரணங்களை ஒரு மாதிரிக்காக கூறலாம்.

- 1) கதை
- 2) நடிப்பு முறைகள்.
- 3) ஆற்றுகை வெளியும் காட்சிகளும்.

- 4) இசையும் இசைக்கருவிகளும்.
- 5) வகைமாதிரிப் பத்திரங்களின் தன்மை
- 6) வேட உடை, ஒப்பனை, ஒலி, ஒளி பற்றிய பயன்பாட்டு விதங்கள்.
- 7) நாடக பாடத்தின் இலக்கியக் கருதுகோள்.
- 8) யார் பார்வையாளன், அவனது எதிர்வினைகள் என்ன?
- 9) நாடகத்தின் வெற்றி தோல்விக்கான காரணகாரிய விளக்கங்கள்.
- 10) தரமற்ற நாடகமெனின் அதற்கான காரணக் கண்டுபிடிப்புகள்.
- 11) ஆற்றுகைக் காலத்தின் அரசியல் சமூகவியல் நிலைப்பாட்டுக் குறிப்புகள்.

மேற்படி விடயங்கள் நாடகத்தில் இருக்கின்றன என்று மட்டும் பதிவு செய்து விட்டு விடுதல் அல்ல நாம் எதிர்பார்ப்பது ★ என்ன? ★ ஏன்? ★ எதற்கு? ★ எப்படி? ★ எங்கே? என்ற கேள்விகளுக்கு விடை தெளிவாக கண்டுபிடிக்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். இந் நூலாசிரியர் ஒரு கட்டுரையில் (பக்-20) விடயங்களை விபரிக்கும் முறையில் காணப்படும், விபரிப்பு போதாமையை, உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.

“கண்ணன் இசை கனிவானது” என்ற குறிப்பை விட, ஏன் கனிவாய் இருந்தது என்று தெரிய வேண்டும்.

“காத்திரமான நடிப்பு இருந்தது” என்ற குறிப்பில்: ஏன்? எப்படி? காத்திரமாய் இருந்தது என்பது தெரிய வேண்டும்

“நுட்பமான காட்சியமைப்புக்களுடனும்” — நுட்பமான காட்சியமைப்பில் நுட்பம் என்பது சுவை எவை? எப்படி?

“காத்திரமான மேடை நடிப்பு” என்பதில் காத்திரமான நடிப்பு என்பது எதை வைத்து தீர்மானிக்கப்பட்டது? ஏன்? இதற்கான விடைகள் எமக்கு தேவைப்படுகின்றன.

ஒரு பார்வையாளன் "நடிப்பு நல்லாயிருந்தது" என்பான் ஆனால் அவனால் ஏன் நல்லாயிருந்தது என்று கூறும் அறிவற்று இருப்பான். மாறாக விமர்சகன் அப்படியல்ல; விமர்சகன் அதற்கான காரணத்தைக் கூற வேண்டும். ஈழத்தில் நடிப்புப் பாரம்பரியம் மிக நீண்ட வருட கால நீட்சியுடையதெனினும் பெரியளவில் நடிகர்கள் என்று கூறுமளவுக்கு நடிப்புற்பத்தியில்லை; நாடகம் நடக்கிறது ஆனால் நடிகர்கள் ஏன் இல்லை? இந்த இடத்தில் விமர்சகர்களிடமிருந்தும் கருத்துக்களும் ஆலோசனைகளும் வேண்டப்படும். அந்த அளவிற்கு இந்நூல் பதில் தருகிறதா?

நாடகம்மேடையில் ஆற்றப்படுவதில்லை, அது பார்வையாளன் மனதின்லேயே ஆற்றப்படும். மேடையில் ஆற்றப்பட்ட நாடகத்தையல்ல பார்வையாளன் பார்த்தது; அப்போதுதான், தன் மனதுள் நிகழ்த்தும் நாடகத்தையே பார்ப்பான். புலக் கண் காட்சியானது அகக் கண்காட்சியை உண்டு பண்ணும். எனவே ஆற்றுகைப் படைப்பில் அதன் நுகர்வோனாகிய பார்ப்போனது எதிர்வினைகளும், அபிப்பிராய பேதங்களும் விமர்சனங்களுக்குள் வந்திருக்க வேண்டும்.

அரங்கிலே என்ன இருக்கிறது என்று தேடுவது விமர்சனம் என்றால் விமர்சனத்திலே என்னென்ன தேவையான அம்சங்களுண்டு எனத் தேடுவது அரங்காகும். அந்த வகையில் இந்நூற் கட்டுரைகள் சிறிசில விடயங்களை ஆய்வு நோக்கிலும் பார்க்கத் தவறவில்லை.

இந்நூலில் மொத்தம் 18 கட்டுரைகள் இருக்கின்றன. 1985 இல் இருந்து 1997 வரையான 13 வருட காலப்பகுதியில் அரங்கில் நடந்த மாற்றங்களையும், கட்டுரையாசிரியரது கட்டுரைகளில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களையும் அவதாளிக்கலாம். இவற்றிலுள்ள 18 கட்டுரைகளும் ஏதாவது ஒரு அடிப்படையில் 5 விடயங்களை நோக்குவது புலனாகிறது. அவை வருமாறு:-

- 1) நாடக ஆற்றுகை பற்றிய விமர்சனங்கள் (இதில் 13 நாடகங்கள்)
- 2) அரங்கின் எதிர்காலம்
- 3) நாடகக்காரர்கள் பற்றிய பதிவுக் குறிப்புகள்
- 4) தனது நாடகம் பற்றிய பதிவுகள்
- 5) உலகரங்கத் தன்மை பற்றிய சில பதிவுகள்

ஈழத்தில் நடிப்புப் பாரம்பரியம் மிக நீண்ட வருட கால நீட்சியுடையதெனினும் பெரியளவில் நடிகர்கள் என்று கூறுமளவுக்கு நடிப்புற்பத்தியில்லை; நாடகம் நடக்கிறது ஆனால் நடிகர்கள் ஏன் இல்லை? இந்த இடத்தில் விமர்சகர்களிடமிருந்தும் கருத்துக்களும் ஆலோசனைகளும் வேண்டப்படும்.

இந்நூலில் பேசப்பட்டுள்ள நாடகக்காரர்களது பெயர் விபரங்கள்

சொர்ணலிங்கம், கணபதிப்பிள்ளை, வித்தியானந்தன், தாஸீசியஸ், இளைய பத்மநாதன், சுஹையர் ஹமீட், மாவை நித்தியானந்தன், ரகுநாதன், குழந்தை சண்முகலிங்கம், பாலசிங்கம், சிதம்பரநாதன், பெளசல் அமீர், V.M. சுகராஜா, பிரான்ஸிஸ் ஜெனம், ஜெய்சங்கர், ஸ்ரீ கணேசன், அ. ரவி,

மேற்படி நாடகக்காரர்களில் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம், க. சிதம்பரநாதன், கலாநிதி சி. மௌனகுரு என்போர் அதிகம் பேசப்படுகின்றனர். அதிலும் குறிப்பாக கு. ம. சண்முகலிங்கம் பற்றி மொத்தம் 18 கட்டுரைகளில் 17 கட்டுரைகளிலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஈழத்து நாடக வரலாற்று நியதியின்படியும், விமர்சனப்படுத்தப்பட்ட வகையிலும் அவருக்கான அரங்கப் பண்பாடும், அரங்கியல் பணியும் இதன் மூலம் தெளிவாகப் புலனாகிறது.

ஸ்ரீ கணேசனின் கட்டுரைகளின்படி
இரண்டு கேள்விகள் எழுப்பப்படுகின்றன.

1. புராண இதிஹாசங்களையும் மாந்தரையும் நவீன அரங்கில் கையாளலாமா? அது ஒட்டவில்லையே?
2. தமிழ் அரங்கு அல்லது ஈழத் தமிழ் நாடகம் தோன்றி விட்டதா?

இவ்விரண்டு கேள்விகளும் 1993 ம் ஆண்டு கட்டுரையில் எழுந்தவை. இரண்டு கேள்விகளும் கூடவே முரண்பட்டவை. தமிழ் அரங்கு ஒன்று புராண இதிஹாச தொடர்பின்றி அல்லது ஒரு சடங்கு ரீதியான மரபுக்கையாட்சியின்றி தோன்ற முடியுமா? என்பது மறு கேள்வியாகும். தமிழ் அரங்கு ஒன்று வேண்டும் என்ற எண்ணப்பாங்கு சிறப்பானது. அதே போல் பாரம்பரியக் கூத்துக்களை அதன் கிராமிய மட்டத்திலேயே தனித்துவத்துடன் இயங்க விட வேண்டும் என்பதும் நற்கருத்துத்தான். எனினும் 1993 ம் ஆண்டு கட்டுரைக்கால, கொள்கை மன நிலை 1997 ம் ஆண்டு கட்டுரையில் தானாகவே மாறி சரியானது எது என்பதை ஏற்பதைக் காணலாம் அதாவது (பக் 114) "இன்று ஒரு அரசியல் பிரச்சினையை தாக்கமாக வெளிப்படுத்த குறியீடு

எப்போதும் "நாடக உள சிகிச்சை" பிரெக்டிவ் அந்நியமாதலாலல்லாமல் அரிஸ்ரோற்றலின் கதாலில் மூலமே நிகழ வாய்ப்புள்ளது. அன்னை இட்டி - பார்வையாளன், தான் மேடையில் தனது பிரச்சினையைக் கண்டு அழுதான் அச்சமடைந்தான்; ஆறினான்; யோசித்தான்.

களுடன் கூடிய மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்கே வாய்ப்பானது" என்ற கூற்று அதனை புலனாக்குகிறது. இது ஒரு வகையில் கால மாற்ற அனுபவம் என்றும் எடுக்கலாம். "ஈழத் தமிழ் நாடகம் எது? என்ற கேள்வி இன்றுவரை எம்மை அச்சுறுத்தியபடியே இருக்கிறது. (இதுதான் ஈழத் தமிழ் அரங்கு

என நான் வாதிக்க இக் கட்டுரை பொருத்த மில்லை) விமர்சகர்கள் இப்படித்தான் ஈழத் தமிழ் அரங்கு இருக்கும் என எழுதினால் நாமும் அதன்படி ஒரு தேடலைச் செய்யலாம். வெறுமனே கேள்விகளைத் தூக்கி எறிந்து விட்டு பார்ப்பது, என்னைப் பொறுத்தவரை ஒரு பொறுப்பற்ற தன்மையே என்பேன்.

1985 இல் எழுதிய கட்டுரையில் "காத் திரமான நடிப்பு" என்று மட்டுமே கூறியவர் "உயிர்த்த மனிதர் கூத்து" நாடகம் பற்றி எழுதிய விமர்சனத்தில் என்ன வகை நடிப்பு, எந்தெந்த இசைக் கருவிகள் கையாளப்பட்டன என்றும் குறிப்பிடுகிறார். இதன் மூலம் அவரது விமர்சனப் பார்வைப் புலம் மாறி இருக்கிறது என்று பொருள் கொள்ளும் அதேவேளை; எமக்கான தேவையைப் பூர்த்தியாக்கும் வகையில் விரிவடைய வில்லை என்றே கூறலாம்.

கு. ம. சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களில் பிரெக்டிவ் தூரப்படுத்தல் உத்தியே உள்ளது என்கிறார். ஆனால் அதற்கு எதிர் மாறாக "அன்னை இட்டி" யில் அரிஸ்ரோற்றலின் கதாலிசே இருக்கிறது எனலாம். எப்போதும் "நாடக உள சிகிச்சை" பிரெக்டிவ் அந்நியமாதலாலல்லாமல் அரிஸ்ரோற்றலின் கதாலிஸ் மூலமே நிகழ வாய்ப்புள்ளது 'அன்னை இட்டி' - பார்வையாளன், தான் மேடையில், தனது பிரச்சினையைக் கண்டு அழுதான்; அச்சமடைந்தான்; ஆறினான்; யோசித்தான்.

நாடகத் தீர்க்கதரிசனங்கள் மட்டுமல்ல, விமர்சனத் தீர்க்க தரிசனங்கள் கூட நடைமுறையில் பிழையாய் பொய்யாகிப் போயுள்ளன. இவரது கட்டுரைகளிலும் அதைக் காணலாம். கால நீட்சியின் அசைவில் குறித்த காலத்திற்கு காலம் நடக்கும் வெவ்வேறு புறவயமான மாற்றங்கள், தனிமனிதர்களின் இலட்சியக் கொள்ளைகளில் கூட மாற்றத்தை உண்டு பண்ணுவது நடைமுறையில் அனுபவ வாயிலாக காண முடிகிறது.

வெவ்வேறு சஞ்சிகைகள், பத்திரிகைகள் என்பவற்றுக்கு பல கால இடைவெளிகளில் கட்டுரைகளை எழுதியமையால் நூல் முழுமையில், கூறியது கூறல் அடிக்கடி வருகிறது. அதனால் புத்தகத்தின் கனதி குறைகிறது. நூல் அடிப்படையில் ஒவ்வொரு கட்டுரையும் அரங்கின் ஒவ்வொரு பிரச்சினை பற்றிப் பேசின் புத்தகம் பல வழிகளில் பயனுடைத்தாயிருக்கும். இங்கு தகவல் பதிவுகளே அதிகம். விமர்சனத்தில் அது ஒரு அம்சமே தவிர அதுவே முழுமையானதல்ல; நாடசப் பெயர், நாடகாசிரியர் பெயர் பட்டியல், சுருக்க விபரங்கள் என்பவற்றை விட நாடகங்களினது உருவ உள்ளடக்க பண்போட்டங்களை அதிகம் நுணுகி இருத்தல் வேண்டும்..

‘‘யார்க்கெடுத்துரைப்பேன்’’ என்ற நாடகத்திற்கான விமர்சனம் சில ஒழுங்கு முறைக்குட்பட்டிருப்பதை நோக்கலாம். இக்கட்டுரை நாடகத்தைப் பார்த்து, எழுத்துருவை வாசித்து எழுதப்பட்டதால் சில அரங்கத் தகவல்கள் தேறுகின்றன எனலாம்.

விமர்சன எல்லை மட்டத்தை யாழ்ப்பாணத்துள் மட்டும் முடக்காது வவுனியா, மட்டக்களப்பு, திருகோணமலை போன்ற எல்லைப்பரப்புக்கு விரிவாக்கியது ஒரு நல்ல அறிகுறியாகும். அதனை, இதன் கட்டுரை யாசிரியர் செய்திருக்கிறார்.

தமிழ் அரங்கு கண்டுபிடிக்கப்படல் வேண்டும்; பாரம்பரிய கூத்துக்கள் கிராம மட்டத்தில் பாதுகாக்கப்பட வேண்டும்;

இசை, நடனம், கூத்து என்பன நிறுவன மயப்பட்ட அமைப்பூடாக விருத்தி செய்யப்பட வேண்டும் போன்ற நேரிய சீரிய கருத்துக்கள் இந்நூலூடாக மிளிர்வது ஒரு நல்ல சிந்தனையாகும்.

நாடக விமர்சகர்களே இல்லாத இன்றைய நிலையில் இவ்வாறு ஒருவர் இவ்வளவு கட்டுரைகளை எழுதியதற்கு நன்றி கூற வேண்டும். அத்தோடு கல்விசார் துறைக்கான ஒருமித்த தகவல் திரட்டு என்பதும் ஈண்டு குறிக்கற்பாலது. (அரங்கை எவ்வாறு விமர்சிக்க வேண்டும் என்றும், அரங்கை விமர்சனம் செய்த கட்டுரைத் தொகுப்பு நூலை, அரங்கியல் விமர்சனம் மூலம் குறிப்பிட்டும் காட்ட முனைந்தேன்)

இறுதியாக விமர்சகர்களுக்கு ஒரு வேண்டுகோள்.....

விமர்சகர்களே !!

நாங்கள் 70 / 80 மணித்தியாலங்களுக்கு மேல் செலவழித்து கடின உழைப்பால் படைத்த நாடகத்தை நீங்கள் 1 மணித்தியாலத்துள் பார்த்து விட்டு முடிவு கட்டாதீர்கள். நீங்களும் உங்கள் கட்டுரைகளை 70 / 80 மணித்தியாலம் செலவழித்து எழுதுங்கள்! ஏனென்றால் உங்கள் கட்டுரைகளிலிருந்தும் கூட நாங்கள் ஒரு நல்ல நாடகத்தை போட முடியும் அல்லவா?

(12-03-1998 இணுவில் பாடசாலையில் ‘நூல் ‘விமர்சன அரங்கில்’’ வாசிக்கப்பட்டது)

நாடகம் வாழ்வை பிரதிபலிப்பதாக இருக்க வேண்டுமாயின் அறிவு ரீதியாக தொடர்ச்சியையுடைய நிகழ்வுகளைக் கொண்டதாக அமையாது பழைய அரங்கியலாளர் கூறும் கரு, பாத்திரம், உரையாடல் போன்றவைகளை கொண்டிருக்காது முறிவுபட்ட பிம்பங்களையும், துண்டாடப்பட்ட வினைப்பாடுகளையும் மாறுபட்ட பணிகளையும் அடக்கியதாய் இருக்க வேண்டும்

ஹைனர் மியூல்லர்

கற்கைநறியாக அரங்கு

திரைகளை விலக்கிச் சில
கேள்விகள்

பா. அகிலன்

"கலை கல்வியுடன் இணைந்து
அதற்கு மேலாக நாடகமென்பது ஒரு
வரன் முறையானவொரு 'சாஸ்திரம்'
ஆயிற்று. நாடக வரலாறு, பயிற்சி
என்பன பாடங்களாயின"

பேரா, கா. சுவத்தம்பி

எப்பொழுதெல்லாம் ஒரு சமூகம் சுய
விமர்சனத்தையும் மறு விசாரணைகளை
யும் கைவிடுகின்றதோ, எப்பொழுது கேள்
விக்குள்ளாக்கவே முடியாத கருத்துக்களை
ஒருவகையான அராஜகத்தன்மையோடு
பேணத்தொடங்குகின்றதோ, அந்தச்
சமூகம் வீழ்ச்சியின் திசையில் விரைந்து
செல்கின்றதென்பதே அதனர்த்தம். மிகவும்
துயரமானதென்னவெனில் இவ்வாறான
வொரு நெருக்கடி நிலையைத் தமிழ்ப்பண்
பாடு அடைந்திருக்கிறதென்பதே. ஆனால்
தேக்கங்களை உடைக்கவும், தீர்க்கதரிசன
மான அடியெடுத்து வைப்புக்களுக்காகவும்
மறு விசாரணைகள் அவசியமானவை.

எமது கல்விமுறைமைகள் அனைத்தும்
மீளாய்வு செய்யப்பட வேண்டியனவாக
வுள்ளன. உருப்போடலை அடிப்படையாகக்
கொண்ட தகவல் வங்கியாக (Data bank)
மாணவர்களை உருவாக்கும், போட்டிமைய,
தரிசனமும் (Vision) பிரயோகமுமற்ற கல்வி
யமைப்பின் பலவீனங்கள் பற்றிய விவாதங்
கள் உடனடியாகத் தேவைப்படுகின்றன.
இருபத்தியோராம் நூற்றாண்டை வலிமை
யோடு எதிர் கொள்ள, அதன் சவால்களை
முனைப்புடன் கட்டியாள இது மிகவும்
அவசியம் இந்தக் கூற்றுக்கள் அனைத்தும்,
நுண்கலைத்துறைகளுக்கு பொருந்தும்.

இன்று நாடகமுட்பட, ஓவியம், இசை,
நடனம், இலக்கியம் முதலிய அனைத்துக்
கலைத்துறைகள் மீதும் மூடி மறைப்பற்ற
காரசாரமான விவாதங்கள் தொடக்கப்
படவேண்டும். மிகவும் தேக்கத்திற்குள்ளா
கியிருக்கின்ற எமது கலைச்சூழலின் எதிர்
காலத்திற்கும் அதன் வலுவாக்கத்திற்கும்
இது மிக அவசியம்.

மேனாட்டு வயமாக்கத்தின், பண்
பாட்டு மாற்றங்களின் விளைவுகளில் ஒன்று
குலமரபுக்கலைகள், அதிலிருந்து வெளி
யெடுக்கப்பட்டு. கல்வி நிறுவனங்கள்
சார்ந்த முறைசார் கற்கை நெறிகளாக
மாற்றப்பட்டு பயில் நிலைக்கு வந்தமை
யாகும். புதிதாக ஏற்பட்ட பண்பாட்டுப்
பிரக்ஞையின் மிக முக்கிய விளைவாக அது

காணப்பட்டது. நாடக அரங்கு சார் கல்வியும் இந்தப்பாதை வழியே, ஏனையவற்றோடு ஒப்பிடும் போது மிகக் காலந்தாழ்த்தி எம்மிடம் பயில் நிலைக்கு வந்த கற்கை நெறியாகும்.

இலங்கையில் கொழும்பு வாளாகம் 1976, 1977 காலப்பகுதியில் நடாத்திய நாடக அரங்கியலுக்கான பட்ட மேல்நிலை ஆசிரியத் தகைமைப் பயிற்சி நெறி, இதற்காக எடுத்து வைக்கப்பட்ட முதலடியாகும்.

இதன் உடன் நிகழ் விளைவாக 1977ல் க. பொ. த. (உ/த)ற்கான கலைப் பாடங்களுள் நாடக அரங்கியலும் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டது இவற்றின் உருவாக்கம், பயில்வு ஆகியவற்றுக்கு காரண கர்த்தாக்களாக இருந்து பேராசிரியர்கள் சு. வித்தியானந்தன், கா. சிவத்தம்பி முதலியோர் யாழ். பல்கலைக்கழகம் சார்ந்தவர்களாக அப்போதிருந்த காரணத்தால் 1985ல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் இலங்கையிலேயே முதற்தடவையாகத் தமிழில் நாடகமும் அரங்கியலும் பட்டப் படிப்பிற்கு உரியதுறையாக ஸ்தாபிக்கப்பட்டது. என்பது மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு நிகழ்ச்சியாகும்.

1977 ல் இருந்து பார்த்தோமானாலும் இன்று இருபதாண்டுகள் முடிந்து விட்டன. இந்த இருபதாண்டுகால நாடகக்கல்வியின் பெறுபேறுகள் என்ன? வரலாற்றில் அது ஏற்படுத்தியிருக்கும் தடம் எத்தகையது? இதுவே இக்கட்டுரை முக்கியமாகக் கேட்க விரும்பும் அடிப்படையான கேள்வியாகும். கட்டுரை நாடகக்கலை பற்றியே கவனமெடுத்தாலும் இங்கே கிளப்பப்படும் பல பிரச்சினைகள் நடனம், இசை உட்பட பல கற்கை நெறிகளுக்கும் பொருந்தக் கூடியது. வெறுமனே இங்கு கிளப்பப்படும் பிரச்சினைகள் யாவும் நாடகத்திற்கு மட்டுமே உரியது. ஏனைய கற்கை நெறிகள் யாவும் மிகவும் சரியான தடத்தில் பயணஞ் செய்து கொண்டிருக்கின்றன, என்ற முறே கற்பித்ததோடு இக் கட்டுரையை அணுகக் கூடாது.

1977 ல் சந்தேகமில்லாமல், மிகவும் அமைதியாக பத்தோடு, பன்னிரண்டாக அறிமுகமாகிய இக்கற்கை நெறி இன்று மிகவும் ஜனரஞ்சகமான தளத்தில் அதிக வர்ணப்பசட்டோடு நடமாடுகிறது. க. பொ. த. (உ/த) தைப் பொறுத்த வரை மிகவும் விரைவாக புகழ் பெற்றதும், வேறெந்த நுண்கலைத் துறையை விடவும் விரைவாகவும் பரவலாகவும் தனியார் கல்வி நிறுவனங்களுள் சென்றதாகவும் காணப்படுகிறது. 1979, 80 களில் நாடகம் கல்வியாக அறிமுகமாகிய போது ஒன்றோ இரண்டோ பேர் நாடகம் மீதான அடக்க முடியாத விருப்பு ஒன்றையே காரணமாகக் கொண்டு, தம்முடைய நடுவயது தாண்டிய பின்பும் படித்தார்கள்? ஆனால், இன்று

“மிகவும் அமைதியாக பத்தோடு, பன்னிரண்டாக அறிமுகமாகிய இக்கற்கை நெறி இன்று மிகவும் ஜனரஞ்சகமான தளத்தில் அதிக வர்ணப்பசட்டோடு நடமாடுகிறது.”

நாடக அரங்கியல் மாணவர்கள் என்போர் ‘ஊதிப்பெருத்துள்ளார்கள்’ தனியார் கல்வி நிறுவனங்களுக்கு இலாபத்தை உழைத்துத் தரும் கற்கை நெறிகளுக்குள் நாடகம் ஒன்றாகி விட்டிருக்கிறது.

II

நாடகமொரு கற்கை நெறியாக அறிமுகமாக்கப்பட்டமை பெருமைப்படத்தக்கதும், புகழரைக்கு உரியதுமானவொரு நிகழ்ச்சி என்பதில் எந்தச் சந்தேகத்திற்கும் இடமில்லை. தமிழர்களான “பேராசிரியர்கள் சு. வித்தியானந்தன், கா. சிவத்தம்பி உட்பட ஏ ஜே. குணவர்த்தன, தம்மஜா கொட முதலிய பல கல்விமான்கள் இதனுருவாக்கம், பாடத்திட்ட அமைப்பாக்கம் என்பவற்றில் முக்கிய பங்கெடுத்துள்ளனர். (நா. சுந்தரலிங்கம்) என அறிய முடிகிறது.

இந்த அறிமுகமாக்கலின் மூலம் நாடகமென்ற இழிந்தோர் கலைக்கு சமூக அந்நஸத்துப் பெற்றுத்தரப்பட்டமை மிக

முக்கிய விடையாகும். இதன் மூலம் நாடகம் என்ற கலை வடிவத்தின் மீது ஆர்வமுள்ளவர்கள் அக்கலை வடிவத்தில் சிறப்புத் தேர்ச்சி பெறுவதற்கான தளம் உருவாக்கப்பட்டது. இப்படிப்பட்டவர்கள் தொழில் முறையாளர்கள் (Professional) ஆவதற்கான சந்தர்ப்பம் இதனால் உருவாகியது. நாடகம் பற்றிய ஆய்வுகள், பாரம்பரிய அரங்கு பற்றிய தேடல் - அவற்றின் மீதான மீள்பார்வை, அரங்கினூடாக சமூகத்தைப் படித்தல் முதலியவற்றிற்கான தளங்கள் உருவாகியது. நாடகத்தை சமூகம் எதிர் கொள்ளும் முறையில் இதனூடாக மாற்றம் வருவதற்கும், அதனை Serious ஆக வாழும் முறைமைகளுள் ஒன்றாகப் பார்ப்பதற்கான சந்தர்ப்பங்களும் உருவாகியது.

ஆனால், இந்தப் புதிய பாடம் அதன் உச்சப் பாய்ச்சலை நிகழ்த்த முடியாமையே தடைக்கற்களை தன் கர்ப்பப்பையிலேயே கொண்டிருந்தது என்பதுதான் துரதிஷ்டவசமானது. நாடகமென்ற ஆற்றுகைக் கலை அதன் உயிரம்சமான ஆற்றுகலைக் கைவிட்டு வெறும் அறிமுறையாக (Theory) அறிமுகம் செய்யப்பட்டது என்பதுதான் அதன் வருகையில் நடந்த முரணாகும்.

“இந்தப் புதிய பாடம் அதன் உச்சப் பாய்ச்சலை நிகழ்த்த முடியாமையே தடைக் கற்களைத் தன் கர்ப்பப்பையிலேயே கொண்டிருந்தது என்பதுதான் துரதிஷ்டவசமானது”

அப்போதிருந்த நிலையில் ‘செய்முறையை’ நாடகத்தின் ஆளணியினர் போதாது என்று (குறிப்பாக தமிழர்கள்) இது சம்பந்தப்பட்டவர்கள் கருதினர் எனவும் அதனால் ‘செய்முறையை’ அறிமுறை போல எழுதுவிக்க முடிவு செய்யப்பட்டதாகவும் நா. சுந்தரலிங்கம் அவர்கள் கூறினார்கள்.

ஆனால், இதற்கு மாற்றுச் செயற்பாடுகண்டுபிடித்திருக்கப்பட்ட வேண்டும் ஏனெனில் பலவீனமான அடித்தளத்தின் மேற்கட்டடங்கள் நின்று பிடிக்க முடிவதில்லை; பலவீனமான தளம் பின்னர் பாரத்தையே தாங்க முடியாத ஒன்றாகி விடும். அப்போதிருந்த உடன் நிகழ்காலச் சூழலில் Diploma முடித்திருந்த பதினொரு தமிழ் ஆசிரியர்கள் இருந்துள்ளார்கள். இவர்களில் பலர் ஏற்கனவே நாடகக்காரர்கள் இவர்களை பயன்படுத்தி இதனை முதற்கட்டத்தில் முயன்றிருக்கலாம். 1980 களில், நடுப்பகுதி வரை மிகவும் குறைந்த விரல்விட்டு எண்ணக்கூடிய மாணவர்களே இதனைப் படித்தார்கள். எனவே இது நடைமுறைக்கு சாத்தியமாகக் கூடிய ஒன்றாகவே இருந்திருக்கும். ஆனால் அது நடைபெறவேயில்லை.

“இந்த உடம்பையே ஆடைபோல் அணிந்து கொள்ளும்” (மிகைல் செக்கோவ்) ஒரு கலை வடிவத்தின் உயிர்மையம் மீதான கவனக் குவிப்பு இதனால் அதன் முழு வீச்சோடு உணரப்படாமலே போயிற்று. இது மிகவும் கவலைக்கிடமானது நாடகத்தை ஒரு கலையாக - ஒரு மொழியாகப் புரிந்து கொள்வதற்கான அனுபவபூர்வமான தளம் இந்த நிலையில் சாத்தியமில்லாமலே போயிற்று.

செய்முறையை (Practical) கைவிட்டு அல்லது அறிமுறை அடித்தளச் செய்முறையாக (Theory based Paracticals) நாடகம் அறிமுகமாகிய போது நடனத்திற்கும், இசைக்கும், ஓவியத்திற்கும் நடந்து விடாத அவலம் நாடகத்திற்கு நேர்ந்தது. உடலுக்கும் வெளிக்கும் இடையில் நிகழும் தீவிரப் பற்றி எரியும் கணங்களின் நடைமீள் வரவில்லையோ கொதிக்கும் உணர்ச்சிகளின் ஒலிப்பிரயாணங்கள் இன்றி இசை எவ்வாறு உயிர் தரிப்பது இல்லையோ, அவ்வாறுதான் நாடகமும்.

கூடுவிட்டு கூடு பாயும் ஆள்மேற்கொள்ளலின் (gmpersonation) பரிமாணங்களின்றி இல்லை. அதனியல்பே கணத்தில் வாழ்த

லாகும். ஆனால் செய்முறையை விட்டு அது பாடமாகிய போது இந்த மையம் பற்றிய புரிதலுக்கே இடமில்லாமல் போய் விட்டது.

அப்படியானால் இந்த நாடக அரங்கியற் பாடத்திட்டத்தின் இலக்கு என்ன? எதனை நோக்கி அது குவிக்கப்பட்டிருக்கிறது. செய்முறை இல்லாமல் ஒரு நுண்கலைப் பாடத்திட்டம் வரலாற்று ரீதியாக அமையக் கூடாதா? தனியே வரலாறாக நுண்கலைகள் கற்பிக்கப்படும் மரபுகள் உண்டுதானா? முதலிய கேள்விகளை முன் வைத்து ஆராய்வதன் மூலம் இந்த நிலைமையைப் பற்றி மேலதிகமானதும், ஆழ அகலமானதுமான புரிந்து கொள்ளல்களிற்குச் செல்லலாம். இந்தப் பாடத்தின் இலக்கு என்ன?

- நாடக அரங்கு சார்ந்த துறைசார் கலை ரூர்களை உருவாக்குதலா?
- வரலாற்று ஆசிரியர்களை உருவாக்கி விடுதலா?
- விமர்சகர்களையும், அரங்க விமர்சன மரபையும் கட்டி வளர்ப்பதா?
- நாடக அரங்கியல் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களை உருவாக்குதலா?

இந்த நான்கில் எது முதலாவதுதான் நோக்கமாயின் அதற்கு செய்முறை மிகவும் முக்கியம் நடிகள் தொடக்கம் இசையமைப்பாளன் வரை தனக்கான துறைசார்பயிற்சிகளை மிகவும் ஆழமாகப் பெற வேண்டும் அரங்கக்கைவினையும், அதிலிருந்து எழுந்து பறப்பதற்கான ஆக்க அடித்தளமும் (Creative Foundation) உருவாக்கிக் கொடுக்கப்பட வேண்டும். ஆனால் இந்தப்பாடத்திட்ட அமைப்பில் அது இல்லை உண்மையில் இப்பாடத்திட்டத்தின் மூன்றாம் பகுதி எனப்படும். செய்முறை அறிமுறையைத் தொடரும், அதே நேரம் 'செய்முறை' இருப்பது போலக் காட்டும் ஒரு 'சமரசமான இடைவழிதான், இதனால் பிரயோசனம் இல்லை. அது 'செய்முறை' எனப்பட்டாலும் அறிமுறைதான். கடந்த வருடம் தொடக்கம் அறி

முகமாக்கப்பட்டுள்ள. க. பொ. த (உ/த)ற்கான மாற்றியமைக்கப்பட்ட புதிய பாடத்திட்டமும் 'செய்முறை' உடையதல்ல ஆனால் 'செய்முறை' அறிவுடைய ஒருவராலேயே விடையளிக்க முடியும் என்பதான ஏற்பாட்டோடுதான் பரீட்சையில் கேள்விகள் கேட்கப்படுமென அறிவுறுத்தப்பட்டாலும் கூட, அது பெரிதாக உதவப் போவதில்லை. எங்களது ஊட்டிவிடும் கற்பித்தல் முறை இதற்கு இலகுவான பொறிமுறையைக் (Mechanism) கண்டுபிடித்துவிடுமென குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்கள் கூறுவது மிகவும் சரி.

அதே நேரம், பாடத் திட்டம் வகுக்கப்படும் போது கூட, ஆசிரியர்கள் 'செய்முறைகளில்' ஈடுபட வேண்டுமென்றோ பாடவேளையில் இதற்கான நேரம் ஒதுக்கப்பட வேண்டுமெனவோ, அதற்கான பாடமுறைமையோ பாடவீதானத்தில் அறிவுறுத்தப்படவில்லை.

“நாடகமொரு முறைசார் கல்வியாக, பல்கலைக்கழக மட்டத்திற்கு கூட வந்த பின், அது தொழில் முறையாகக் கூடிய அதிகபட்ச வாய்ப்புகள் ஏற்பட்ட பின் நடிகர்கள் வருகிறார்கள் இல்லை. என்றால் பிரச்சினையின் அடித்தளம் எது?

குறைந்த பட்சம் விஞ்ஞானப் பாடம் போலவேனும் பரீட்சைக்கு மாணவர்களது செய்முறைக்குச் சமூகம் தந்ததிற்கான வரவு இடாப்புகள் இணைக்கப்படல் வேண்டும். இதில் ஏமாற்றுதல்களைச் செய்யலாம் அல்லது இதுதான் இதற்கான முறையென இக்கட்டுரை கூறவரவில்லை இப்போது கொண்டுவரப்பட்ட புதிய மாற்றியமைக்கப்பட்ட பாடத்திட்டமாவது, மிகவும் குறைந்த பட்சம் இவ்வாறெனினும் சிந்தித்திருக்கலாம்.

இன்றெல்லாம் 'எங்களிடம் நடிகர்கள் வருகின்றார்களில்லை' என்று நாடகத்தோடு தொடர்புடைய பலரும் கூறுகிறார்

கள் நாடகமொரு முறைசார் கல்வியாக, பல்கலைக்கழக மட்டத்திற்கூட வந்த பின், அது தொழில் முறையாகக் கூடிய அதிக பட்ச வாய்ப்புகள் ஏற்பட்ட பின், நடிகர்கள் வருகிறார்கள் இல்லை என்றால் பிரச்சினையின் அடித்தளம் எது?— “நம் முடைய சமூகத்தில் அப்படித்தான் படிக்கிறார்கள், படித்து முடிய விட்டு விடுகிறார்கள்” என்று மட்டும் மேலோட்டமாக விடை பகர்ந்து விட முடியுமா? ஏன் நாடகத்தை ஒரு வாழ்க்கை முறையாக ஒரு நாடக அரங்கியல் மாணவனால் இனங்காண முடியாதிருக்கிறது பிரச்சினை செய்முறையாக அது இல்லை என்பதில் இருந்து தான் ஆரம்பமாகிறது எனலாம். இந்தப் பாடத்திட்டம், இந்த பாடத்தை படிப்பவனுக்கு தன்னை தன் வழியைக் கண்டு பிடித்தற்கான சந்தர்ப்பத்தை வழங்காததுதான் காரணம். செய்முறை தான் ஒரு நடிகள் தன்விடமுள்ள நூற்றுக்கணக்கான பாத்திரங்களை கண்டு பிடிப்பதற்கான திறவு கோல். அதுவே அவனது உடலை, அவனுக்கு வாலாயமாக்கித் தர முடியும் “உணர்வோட்டத் தசை மண்டலத்தை நடிகளுக்குச் செய்முறைகள் வழங்கி

“விமர்சகர்கள் ஒரு பாலம் போல படைப்பிற்கும் - சமூகத்திற்கும் இடையில் நிற்பவர்கள்; படைப்பை மறு படைப்பு செய்பவர்கள். படைப்புக்கள் இல்லாத போது விமர்சகர்கள் கருக்கட்டவே முடியாது

யாக வேண்டும்” (ஆட்டுவாட்) நாடகத்தின் அனைத்துத் துறைகளுக்கும் இது பொருந்தும். ஒரு ஒப்பனையாளன் எவ்வாறு இடையறாத தேடலாலும், தொழிற்பாட்டாலும் மனித முகத்தின் இரகசியங்களை படித்தறிகின்றானோ அது போலவே அனைத்தும், வெறும் அறிமுறையால் இணைப் பெற்றுத்தர முடியாது.

நாடக வரலாற்றாசிரியர்களை உருவாக்கி விடுவதுதான் நோக்கமாயின், அவர்கள் தொழிற்படுவதற்கான தளம் முதலில்

உருவாக வேண்டும். பரந்துபட்ட ஆற்றுகைகளும் இன்றி அடியார்க்கு நல்லார் உருவர்கி இருக்க முடியுமா? — அப்படித்தான் சமூகத்தில் கலைப் படைப்பாக நாடகங்கள் வாழும் போது தான் இது வெல்லாம் நிகழும். பழைய விடயங்கள் மீதான மறு வாசிப்புகளுக்குக் கூட அப்போது தான் அர்த்தம் உண்டாகும். இல்லாவிட்டால் ஒரு யாந்திரிகமான புராண படனம் போல அதுவும் ஆகிவிடும். எனவே, வரலாற்று ஆசிரியர்கள் உருவாக்கவதற்கான முதற்தேவை, நாடகம் கலைப் படைப்பாக ஸ்திரம் பெறுதலே, எனவே பாடத்திட்டம் முதலில் அதனை நோக்கியே தொழிற்பட வேண்டும்.

விவாதிப்பிற்காக இந்தப் பாடத்திட்டம் வரலாற்று ஆசிரியர்களையே உருவாக்கும் நோக்கம் கொண்டது என்று வைத்துக் கொண்டாலும், அதற்கான முறையியலிலும் அது கோர்க்கப்படவில்லை இதற்கு மிக அடிப்படையான இரண்டு உதாரணங்களைக் காட்டலாம். கிரேக்கத்திற்கும், மத்தியக் காலத்திற்கும் இடையில் உரோம அரங்க மரபு கைவிடப்பட்டுள்ளதை சுட்டிக் காட்டிய குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்கள் ஐரோப்பிய வரலாற்றின் பிற்கால போக்கை புரிந்து கொள்வதற்கு அது இல்லாது இருப்பது முக்கிய குறைபாடு என விவாதிப்பின் போது கூறினார். இது போலவே எலிசபெத் காலத்தில் இருந்து மறுமலர்ச்சி காலத்தைக் கைவிட்டு ஒரு தாவலைப் பாடத்திட்டம் மேற்கொண்டு அடுத்த கட்டத்திற்கு செல்கிறது. ஆனால் வரலாற்றின் தொடர்ச்சியில் மறுமலர்ச்சிக் காலம் முக்கியமானதொரு மைல்கல் ஆகும். எனவே வரலாற்று ரீதியானது என்ற எடுகோளும் சிக்கலுக்குரியதாகிறது.

அது மட்டுமன்றி நாடக வரலாறு தொடர்பாக எழுதப்பட்ட பல நூல்களிலும், நாடக வரலாற்றை பார்ப்பதற்கான, அரங்கு சார்ந்த பார்வை பெரும்ளவிற்கு இல்லாது இருப்பதை அவதானிக்க முடிகிறது இந்த இருபதாண்டு காலத்தில் வரலாற்று ரீதியாக நாடகத்தை பார்த்தல் என்பதில் எட்டப்படாத தரிசனம் கூட இந்நிலைக்கு வேறொரு எடுத்துக்காட்டு ஆகும்.

விமர்சகர்களை உருவாக்குவதுதான் நோக்கமாயின் அதிலும் முன் சொன்ன அதே பிரச்சினைகள் உள்ளன. முதலில் விமர்சன நோக்கை உருவாக்குவதற்கான பாடத்திட்டம் அல்ல இது. மேலும் 'நல்ல கலைப்படைப்புக்களின் உடன் நிகழ்வே நல்ல விமர்சகர்கள்' எனக் கூறுவார்கள். தென்னிந்தியாவின் ஒரு செழுமையான இசைப்பாரம்பரியத்தின் இருப்பின்றி ஒரு சுப்புடு வந்திருக்க முடியாது. அதுபோலவே அனைத்திற்கும். எனவே, நல்ல கலைப் படைப்புக்களே முதன்மைத் தேவைகள் ஆகும். மேலும் விமர்சகர்கள் ஒரு பாலம் போல, படைப்பிற்கும் சமூகத்திற்கும் இடையில் நிற்பவர்கள்; படைப்பை மறு படைப்பு செய்பவர்கள். படைப்புக்கள் இல்லாத போது விமர்சகர்கள் கருக்கட்டவே முடியாது.

இந்த இருபதாண்டு கால கல்வியின் வெளிப்பாடுகள் யாராவது நாடக விமர்சகர்களை அரங்க மொழியைப் படித்து கூறுபவர்களைத் தந்திருக்கிறதா? நாடகம் பற்றி எழுதுபவர்களின் அளவுகோல்களோ நாடகத்திற்கு உரியதல்ல என்பதொன்றே போதும் இந்த நிலைவக் காட்ட நடனத்தைப் பற்றி, ஓவியத்தைப் பற்றி எழுத வேண்டுமானால் குறைந்த பட்சம் அது பற்றிய அறிவு இருக்க வேண்டுமென்று நினைப்பது போல நாடகத்தைப் பற்றிய யாரும் நினைப்பதில்லை. நாடகத்தைப் பற்றி யாரும் பேசலாம்; எழுதலாம் என நினைக்கும் ஒரு சமூகத் தவறு கூட நாடகம் ஒரு கல்வியாக ஆழமாகச் செறியாமையின் விளைவென்றே கூற வேண்டும். இந்த அரங்கக் கல்வி ஆழமாக செறியாமையின் இன்னொரு விளைவைத் தமிழ்த்தினப் போட்டிகளுக்கான இவ்வாண்டுச் சுற்று நிருபத்தில் தரப்பட்டிருக்கும் நாடகத்திற்கான அறிவுறுத்தல்களிலும் கூட காணலாம். எதுவாக இருந்த போதிலும் "கலை விமர்சனம் மற்றும் அறிமுகமுறை முதலியன கலை வெளிப்பாட்டினோடு ஒப்பிடுகையில் இரண்டாம் பட்சமானவையே" (தியோடோர் சான்ஸ்)

நடப்பது, இப்பாடத்திட்டம் விரும்பியோ, விரும்பாமலோ நாடகக் கல்விகற்பிக்கும் ஆசிரியர்களின் உருவாக்கம்தான் துரதிஷ்டவசமாக எமது கல்வி முறை முழுவதிலும் இந்தபலவினம் இருக்கிறது. அவை எல்லாமே ஆசிரியர்களையே உற்பத்தி செய்கின்றன. கலைஞர்களையோ அறிவியல்துறைசார் விவேகிகளையோ அல்ல. ஆசிரியர்களை உருவாக்குவது குற்றமல்ல; ஆசிரியர்களை மட்டும் உருவாக்குவது தான் குற்றம். நாடக அரங்கில் பயிற்றுவிக்கும் ஆசிரியர்களும் இப்பாடத்திட்ட முறைமை காரணமாக, குறைபாடுடைய செய்முறை தெரியாதவர்களாக அல்லது மிகக் குறைவாகவே தெரிந்தவர்களாக இருக்கவே அதிக வாய்ப்புக்கள் உண்டு. எனவே, பலவினமான ஒரு ஆசிரியர் பரம்பரை தயாரிக்கப்

'ஏட்டுச்சுரக்காய்கறிக்கு உதவாது' என்பார்களே. அதுதான் நாடக அரங்கக் கல்வி அவ்வாறுதான் ஆகியிருக்கிறது. அதன் பரவலாக்கம் எனப் பெருமை பேசிக் கொள்வது இந்த ஏட்டுச்சுரக்காய்ப் பரவலாக்கத்தைத்தான்.

படுவதற்கான வாய்ப்புக்களே மிக அதிகம். நாடக அரங்கியல் ஆசிரியர் என்போர் "அரங்க கலைஞர்களைப் போன்ற உணர் திறன்சூளுடைய ஆசிரியர்களாக" (அலெக் சான்டர் பிரையன் சேர்வ்) இருக்க வேண்டும்.

'ஏட்டுச்சுரக்காய்கறிக்கு உதவாது' என்பார்களே அதுதான். நாடக அரங்கக் கல்வி அவ்வாறுதான் ஆகியிருக்கிறது. அதன் பரவலாக்கம் எனப் பெருமை பேசிக் கொள்வது இந்த ஏட்டுச்சுரக்காய்ப் பரவலாக்கத்தைத் தான். இது மிகவும் கவலைக்குரிய விடயம். கொகையல்ல — தரமே எதனையும் தீர்மானிப்பது. பல நூற்றுக்கணக்கான பலவினமான விலங்குகள் இருப்பதை விட, ஒரு சிங்கம் இருப்பது போதும்.

நாடகக்காரர்கள் மாற்றுக்கல்வி பற்றி அதிகம் பேசியவர்கள். மாற்றுக் கல்வியை வற்புறுத்தியே நாடகங்கள் பல எழுதப்பட்டுள்ளன. இவ்வகைப்பட்ட மாற்றுச் சிந்தனைகளால் கவரப்பட்ட பல இளைஞர்கள் 80 களின் நடுப்பகுதியில் அரங்கக் கல்வி, ஆற்றுகை நோக்கி ஈர்க்கப்பட்டும் இருந்தனர். ஆனால் இன்று அவர்களது கலை வடிவத்திற்குள்ளேயே அவர்கள் எதனை விமர்சித்தார்களோ அதுவெல்லாம் நடக்கத் தொடங்கி விட்டது எமது கல்விமுறையில் விஷக் கொடுக்குகள் நாடகத்தினுள்ளும் நீட்டப்பட்டுள்ள நிலையில் அவர்களது குரல் மூடப்பட்டிருப்பதும், பலவீனமாகிப் போனதும் மிகவும் வருத்தத்திற்குரியது.

இன்றெல்லாம் பாடசாலைகள், தனியார் கல்வி நிறுவனங்களுக்கெல்லாம் நாடகம் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்கள் தேவைப்படுகிறார்கள். ஒரு வகையில் நாடகம் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களுக்கு ஒரு வித "கிராக்கி" நிலவுகிறது. நுகர்வோரது அதிகரிப்புத் தான் இதற்குக் காரணம். நுகர்வோரென்பது நாடகமென்ற கலைப்படைப்பின் நுகர்வோரல்ல, நாடகமென்ற Easy Subject ன் நுகர்வோர் Special in take உண்டு. 'Campus' போக இலகு எனப் படிக்கும் நுகர்வோர். இவர்களை வெறுமனே குறைகூற முடியாது. பரீட்சை மைய, போட்டிக்கல்வி

"எந்தத் துறையிலும் முறையான பயிற்சி பெற்றவர்கள் தான் அதனை வளர்த்தெடுக்க முடியும் வெறும் அமெச்சூர் பயிற்சிகள் அவ்வளவாக பயன் தராது"

(சங்கீதக் கதிரைக் கல்வி) முறைமை இவ்விதமான மேம்போக்கான மாணவர் சமூகத்தையே உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கிறது. இது அனைத்துக் கற்கை நெறிகளுக்கும் பொருந்தும். இது ஆக்கத்திறன் உடைய கல்விசார் சூழலையே இல்லாதொழித்துக் கொண்டிருக்கிறது.

நாடகத்தை 'இலகு நோக்கில்' படிக்கின்ற மாணவர்களிற் பலர் நாடகங்களையே பார்ப்பதில்லை. இவ்வகைப்பட்டவர்கள் வெறும் அறிமுறையை கரைத்துக் குடித்துவிட்டுப் பரீட்சையில் உயர் பெறுபேறுகளைக் கூடப் பெறமுடிகிறது. நாடகம் நடிக்கப், பங்குகொள்ள மாத்திரமல்ல, நாடகம் பார்ப்பதற்குக் கூடத் தூண்டப்படாத நிலையில் இப்பாடம் உயிர் வாழுகிறது.

விரும்பிப் படிப்பவர்கள் போக இப்போதெல்லாம் 'Special In take' ல் 15 - 20 பேர் வரை யாழ். பல்கலைக்கழகத்திற்கு எடுபடுகின்றார்கள். இவர்களின் நாடகம் மீதான விருப்பம் உள்ளவரும் இல்லாத 'தலைவியே' என அதனை ஏற்றுக் கொண்டவர்களை நடைமுறையில் எந்திக்க முடிகிறது. இவர்களால் யாருக்கு என்ன பலன்? இப்படியான விசேட சேர்த்தல் முறைக்கான மாற்று ஏற்பாடுகள் பற்றி நாடகக்காரர்கள் சிந்திக்க வேண்டும். அல்லது எல்லா முயற்சிகளும், விழலுக்கு இறைத்த நீராகிப் போகும். பல்கலைக் கழகம் கூட க பொ. த (உ/த)ல் நிலவிய வெறும் அறிமுறைச் சூழலை உடைக்கக் கூடியதாகச் செயற்படவில்லை. அவர்களது பாடத்திட்டம் கணிசமான அளவு செய்முறைகளைக் கொண்டிருந்தாலும், "கலைஞர்களை உருவாக்குதல்தான் முதன்மை நோக்கம்" (குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம்) என்ற வகையில் அதற்கான பாட மீள் ஒழுங்கு, செய்முறை அதிகரிப்பு ஆகியன செய்யப்பட வேண்டியிருக்கின்றது மேலும் செய்முறைக்கான வசதிகள் ஏற்படுத்தப்படாத நிலையிலும், இருக்கும் நிலைமைகளுக்குள் தாக்க வல்லமையுடன் செயற்படுவதற்கான முறையை கண்டு பிடிக்காமல் இருப்பதும் இதற்கான அடிப்படைக் காரணங்களாகும். பயிற்சிகள் மிக முக்கியமானவை. "எந்தத் துறையிலும் முறையான பயிற்சி பெற்றவர்கள் தான் அதனை வளர்த்தெடுக்க முடியும் வெறும் அமெச்சூர் பயிற்சிகள் அவ்வளவாக பயன் தராது" (தாசீசியஸ்) என்பதை கவனத்தில் எடுக்க வேண்டும். நாடகக் களப்

பயிற்சிகள் வெவ்வேறு நோக்கங்களோடு நடாத்தப்படலாம். ஆனால் இப்போதுள்ள நிலையில், நாடகத்தின் அடிப்படை இலக்கணங்களைச் (Theatrical Grammar) சொல்லிக்கொடுக்கும் ஆழமான பயிற்சிகள் அவசியம்.

ஆரம்பத்தில் நாடகத்தை விருப்பத் தேர்வாக கொண்டிருந்தவர்களுக்கு இருந்த 'பிற அனுபவங்கள், முயற்சிகள் போன்றன இல்லாத மாணவர்கள் வரத் தொடங்கி இருக்கும். சூழலில் இது மிகவும் முக்கியம். இல்லாவிட்டால் க.பொ. த (உ/த) இல் தொடங்கிய வெறும் அறிமுறை மரபே ஒங்கி, 'செய்முறை' கிஞ்சித்தும் இல்லாதவர்கள் வந்து விட வாய்ப்புக்கள் அதிகம். விஞ்ஞான செய்முறை வகுப்பு எடுக்கத் தெரியாமல் ஒரு விஞ்ஞான ஆசிரியர் இருக்க முடியாது அல்லவா? - அது போலத்தான் இதுவும்.

III

மேற்படி உயர்கல்விக்கு பாடத்திட்டத்திற்கு வெளியே நாடக அரங்கியலுக்கான பரீட்சைகளை வட இலங்கை சங்கீதசபை நடத்தி வருவது பாராட்டத்தக்க ஒன்றாகும், இதிலுள்ள முக்கிய அம்சம் இதனை படிப்பவர்கள் பெருமளவிற்கு நாடக அரங்கத்தை விருப்பத் தேர்வாக கொள்பவர்கள். எனவே, அதிக ஈடுபாட்டோடு அதனை எதிர்கொள்ளக்கூடிய சந்தர்ப்பங்கள் அதிகம், மிகவும் வல்லமை பூர்வமான பாடத்திட்டத்தோடு, ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட பலமான ஆக்கவல்லமையுடைய பரீட்சை முறைகளோடு இதனை கற்பவர்களை வளர்த்தெடுக்க முடியும்.

ஆனால், இதன் பரீட்சை முறைமை - சூறிப்பாக செய்முறை நடாத்தப்படும் முறைமைபற்றி அண்மைக்காலமாக பல கண்டன, விமர்சனக் குரல்களைக் கேட்க முடிகிறது. நாடகக் கலைஞர்கள், அதிலேயே கற்று துறைபோகியவர்கள் இதில் ஈடுபட்டுக் கவனம் எடுக்க வேண்டும். மிகக் குறுகிய ஒரு சூத்திரப் பாங்கான, தர

மற்ற பரீட்சிப்பு முறை பலன்தராது. நாடகத்தின் அடிப்படையான இலக்கணங்கள் (Theatrical Grammar) ஆழமாகப் பரீட்சிக்கப்பட வேண்டும். ஒரு நாடகக்காரனுக்கு, நாடகத்தின் உடற்கூற்றியல் (Theatrical anatomy) முக்கியம். உடற்கூற்றியல் தெரியாமல் ஒரு மருத்துவன் இருக்கக்கூடாதென்றால், நாடகத்தின் உடற்கூற்றியல் தெரியாமல் ஒரு நாடகக்காரனாக எவ்விதம் இருக்கமுடியும். நாடகத்தின் உயிர்நிலையை விட்டு விட்டு, அதனைச் சுற்றியோடிக்கொண்டிருக்கக்கூடாது,

N. C. O. M. S. இன்பொன்விழாக் கொண்டாட்டத்தின்போது பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி ஆசிரியர்களை (Teachers), கலைஞர்களாக (Masters) கொள்ளும் பிழையான ஒரு கண்ணோட்டம் எமது சமூகத்தில் இருப்பதை சுட்டிக்காட்டி உரையாற்றினார். இந்தச் சுட்டலுக்கான பிரதான உதாரணமாக N. C. O. M. S. சே ஆகி

குறுகிய ஒரு சூத்திரப் பாங்கான, தரமற்ற பரீட்சிப்பு முறை பலன்தராது நாடகத்தின் அடிப்படையான இலக்கணங்கள் ஆழமாகப் பரீட்சிக்கப்பட வேண்டும்.

யிருப்பது ஆச்சரியமான உண்மை, ஆசிரியர் தராதரம் சித்தி எய்தியவர்களுக்கு N. C. O. M. S. பொன்விழா ஆண்டு வரை அவர்களின் துறைசார்ந்து 'கலாவித்தகர்' ('நடன கலாவித்தகர், நாடக கலாவித்தகர்'...) பட்டம் அளித்தது. இது மிகவும் பிழையான முன்னுதாரணம் ஆசிரியராக இருப்பது வேறு; கலைஞனாக உயிர் வாழ்வது வேறு. ஆசிரியர்கள் அடிப்படைக் கைவினைகளை உடையவர்கள், கலைஞர்களோ அதில் காலான்றி உன்னி மேலெழும்புவார்கள். விதிகளை உடைத்து விதிகளை ஆக்கிச் செல்பவர்கள்.

இது நடைமுறையில் புரிந்து கொள்ளப் படாத சமூகச் சுற்றுச் சூழலில் பல பிரச்சனைகள் எழுகின்றன.

நாடகம் ஒரு கற்கைநெறியாயினிமை, நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் வருகை பல் கலைக் கழகத்தில் அது பாடமாதல் எல்லாம் ஒரே சமூகச் சூழலில் ஏற்பட்ட வீடையங்கள்தாம். நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் இயக்குனரான குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் நாடகம் ஒரு கல்வி என்பதை வற்புறுத்தத்தான் 'கல்லூரி' என்ற பெயரிடலை திட்டமிட்டு பயன்படுத்தியதாக கூறுகின்றார். எனவே, இந்நிறுவனமும் தன்னை கற்கைநெறி சார்பாகவே அதிகம் இனங்காட்டுகின்றது. இதேநேரம் அரங்கு சார்ந்து யாழ்ப்பாணத்தில் செயற்படும் இன்னொரு நிறுவனம் திருமறைக் கலாமன்றம், இவர்கள் தம்மை கற்கைநெறி அரங்கச் செயற்பாட்டாளர்கள் என்று பிரகடனப் படுத்தாவிட்டாலும், அவர்களது 'நாடகப் பயிலக' செயற்பாடுகள் கற்கை நெறி சார்பாகவே இருக்கின்றது. இவ்விரு நிறுவனங்களும் கூட மேற்படி விவாதித்த போக்குகளின் எதிரொலிகளையே அதிகம் கொண்டுள்ளன. விரியமான அரங்கப் போக்கின், திசைமாற்றங்களைக் கணித்துக்கொண்டு, தூரநோக்கோடு இந்தப் போக்கிற்கு மாற்றாக (Alternative) அவையும் செயற்படாமலே இருக்கின்றன. என்பது மற்றொரு துரதிஷ்டமாகும்.

ஆக, மேற்படி விவாதித்த பல்வேறு கற்கைநெறிசார் பிரச்சனைகளை இதனோடு தொழிற்படும் அனைத்து நிறுவனங்களும் வெவ்வேறு விகிதாசாரத்தில் கொண்டே இருக்கின்றன. இதனை அனைத்து தரப்பினர்களும் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும். "இன்றைய சமூகங்கள், மிகக்கூடிய கல்வித்தகுதி உடையவர்களுக்கு மட்டுமே சிறந்த பதவிகள் செல்ல

வேண்டுமென விரும்புகின்றன. ஆயினும் அப் பதவிகளுக்கு தேவையான அறிவு, ஆற்றல், திறன்கள் என்பவற்றுக்கும் அவர்களுடைய கல்விச் சான்றிதழ்களுக்கும் எவ்வித தொடர்பும் இருப்பதில்லை.' (சோ. சந்திரசேகரன்) என்ற நிலைக்கு நாடக அரங்கக் கல்வியை ஆளாக்காமல் காப்பாற்றவேண்டிய உடனடிப் பொறுப்பு இத் துறைசார்ந்த அனைவரது கடப்பாடு ஆகும். வரலாறு எப்போதும் மனிதன் வரலாற்றில் இருந்து எதையும் கற்றுக் கொள்வதில்லை என்பதையே திரும்பத்திரும்ப நினைக்கிறது என்பார்களே அது தானா நாடகத்திற்கும். இத்தனை காலம் நடந்த நாடக வரலாறு, நாடகக்காரர் வாழ்க்கை பற்றிய படிப்பு அனுபவங்கள் என்ன? ஏன் அவற்றையெல்லாம் எம்மால் தெரிந்து கொள்ள முடியவில்லை.

வரலாற்றின் கடந்தகாலங்கள் எப்பொழுதெல்லாம் மறுக்கப்படுகின்றதோ, அப்போதெல்லாம் குருட்டுப்பயணங்களே நிகழ்ந்துள்ளன என்ற எச்சரிக்கையை நாம் செவி படுக்காது இருப்பது ஏன்?

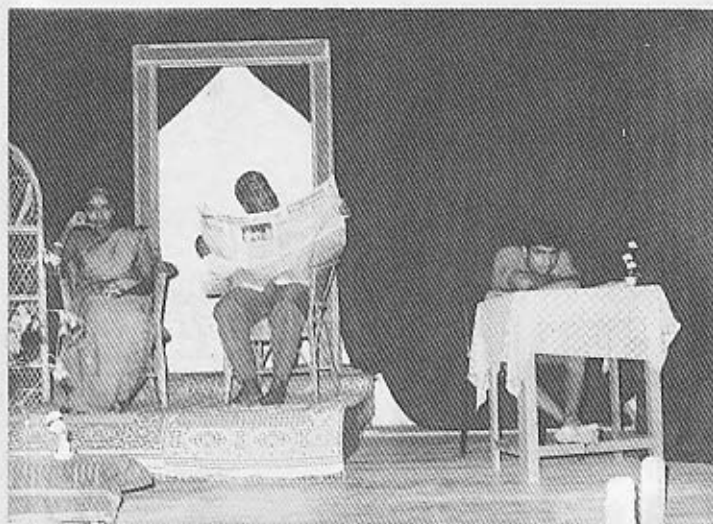
(இக் கட்டுரை ஆக்கத்திற்கான உரையாடல்களின்போது விவாதித்தும், கருத்துக்கூறியும் கட்டுரையாக்கத்திற்கு தவிய முத்த நாடகக் கலைஞர்கள் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் (இயக்குனர் - நாடக அரங்கக் கல்லூரி, வருகை விரிவுரையாளர் யாழ்ப்பாணம்), நா. சந்திரலிங்கம் (சுல்லிப் பணிப்பாளர் - வலயம் I, யாழ்ப்பாணம்) ஆகியோருக்கும் ஓயியர் சனாதனன் (விரிவுரையாளர் - நுண்கலை), செல்வி ந. நவதர்ஷினி (விரிவுரையாளர் - நாடகமும் அரங்கியலும்), திரு. எஸ். ஸ்ரீரங்கநாதன் (அதிபர், கரம்பன் சண்முகானந்தா மகாவித்தியாலயம்) ஆகியோருக்கும், சம்பிரதாயபூர்வமற்ற நன்றிகள்.)

உசாத்துணைப் பட்டியல்:

1. சந்திரசேகரன் சோ. புதிய நூற்றாண்டுக்கான கல்வி கொழும்பு 1995.
2. சிவந்தம்பி கா. (பதி) கற்கைநெறியாக அரங்கு, திருநெல்வேலி 1990.
3. தமிழ் மன்றம் சுண்டுக்குளி மகளிர் கல்லூரி - ஏழு நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணம். 1987.
4. மதுசூதனன் . தெ. ஜீவாகரன் , ச (தொகுப்பு) அரங்கின் பரிமாணங்கள் இராஜகிரிய 1997.
1. Shank Theodore - The art of dramatic Art California 1969.
1. காலச்சுவடு நாகர்கோவில் ஜனவரி - மார்ச் 1998.
2. தமிழ்மொழித்தின் சுற்றுநிருபம் பத்தரமுல்ல 1997.



①



②

1. க.சிதம்பரநாதனின்
" உயிர்த்த மனிதர் கூத்து "

2. குழந்தை.ம.சண்முகலிங்கத்தின்
" அன்னை இட்ட தீ "

3. திருமறைக்கலாமன்றத்தின்
" ஞானசௌந்தரி "

கொழும்பு தமிழ்ச் சங்கம்
நூலகம்

③



யாழ்ப்பாணத்தில்

90 களில்
தடம் பதித்த
சில
அரங்க
முகங்கள்



ஜெய்சங்கரின்
'தீ கமந்தோர்'

க. ரதிதரனின்
'மலநீக்கம்'



அற்புதராணியின் 'கானல்வரி'



N. நவதர்ஷினியின்
'பாழடைந்த கோவிலின் பரம் பொருள்'



யாழ்ப்பாணத்தில்

90 களில்
தடம் பதித்த
சீல
அரங்க
முகங்கள்

ஜெயாஞ்சனியின் ' கூர் '



திருமறைக்கலாமன்றத்தின்
' நெஞ்சக்கனகல் '

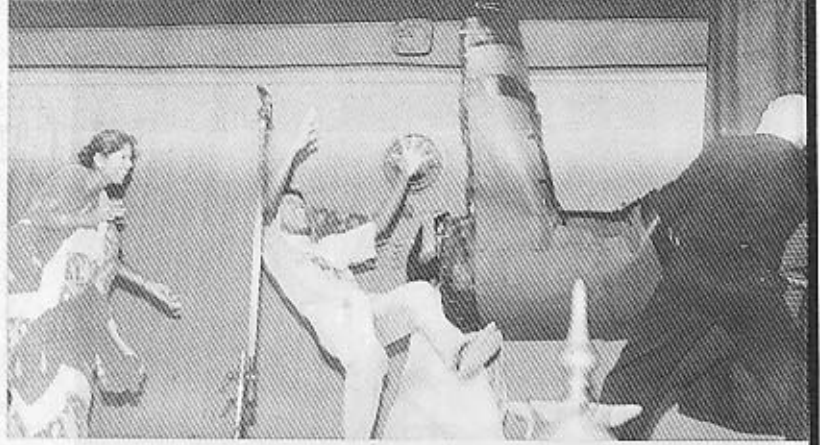


திருமறைக்கலாமன்றத்தின்
' ஒரு தேடல் '



திருமறைக்கலாமன்றத்தின்
' கல்வாரிக்கலம்பகம் '

①



②

1. திருமறைக்கலாமன்றத்தின்
" சத்தியத்தின் தரிசனங்கள் "

2. மெற்றாஸ் மயிலின்
" கண்ணகி வழக்குரை "

3. திருமறைக்கலாமன்றத்தின்
" ஞானசௌந்தரி "

③



யாழ்ப்பாணத்தில் காணப்படும் புதிய அரங்க முறைமைகள்

ஒரு நோக்கு

இலங்கையில் தமிழ் நாடக அரங்கத் துறையில் ஐம்பதுகளின் பல்புதிய முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன இம் முயற்சி ஆரம்பத்தில் கொழும்பை மையப்படுத்தியதாகவும் பின் யாழ்ப்பாணத்தை மையப்படுத்தியதாகவும் காணப்படுகின்றது. யாழ்ப்பாணத்தின் நாடக அரங்க முயற்சி குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தை மையமாகக் கொண்ட கழல் வட்டத்தை கொண்டிருப்பதை எவரும் மறுப்பதற்கில்லை. யாழ்ப்பாணத்தின் நாடக அரங்க முயற்சிக்கு அ. தானியஸஸ், கலாநிதி சி. மொளனகுரு போன்றோர் உரமுட்டியுள்ளனர்.

யாழ்ப்பாணத்தின் நாடகச் செல்நெறியில் தொண்ணூறுகளின் நாடக முயற்சிகளை களத்தில் நின்று அவதானித்ததன் பயனாக கூறமுற்படுகின்றேன்.

தொண்ணூறுகளின் நாடகப் போக்கில் ஒரே பாசறையில் துளிர் விட்ட இரண்டு அரங்க முறைமைகளை அவதானிக் முடிகின்றது. இதன் மூலகர்த்தாக்களாக குழந்தை ம. சண்முகலிங்கமும் க. சிதம்பரநாதனும் காணப்படுகின்றனர். இந்த இருவகையான நாடக முறைமை விருத்திக்கு யாழ்ப்பாணத்தில் காணப்பட்ட சமூக, அரசியல் நிலைமையும் வெளிநாட்டு அரசியல் பயணம் ஒன்றை பூர்த்தி செய்து வந்ததன் பயனாக க. சிதம்பரநாதனிடம் காணப்பட்ட தீவிரமானதும், புதியதுமான நாடக முயற்சியும் குழந்தை ம. சண்முக

லிங்கத்தின் அரசியல் அனுபவ முதிர்ச்சியும் காரணங்களாக அமைகின்றது. பெரும்பாலும் "புதிதளித்தல் அரங்கு" என்ற சொல்லுக்குள் அடங்கிவிடக் கூடிய இம் முயற்சிகளை பின்வரும் அடிப்படையில் பார்க்க முனைகின்றேன்.

1. எழுத்துரு / நாடக பாடம் உருவாதல்
2. தயாரிப்பு படிமுறை.

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் நாடக எழுத்துருவொன்றை தயாரிப்பதற்காக பெரும்பாலும் கைக்கொள்கின்ற முறைமை வருமாறு, நாடகத் தயாரிப்பில் அக்கறையுடையவர்களையும், முடியுமாயின் நடிகர்களையும் சந்தித்து நாடகத்தின் பொருள் பற்றி கலந்துரையாடுவார், அவ்வாறு கலந்துரையாடும் போது அங்கு கூடியிருக்கின்ற ஒவ்வொருவரிடமும் இருந்தும் அவர்களின் மனதில் துருத்திக் கொண்டிருக்கின்ற விடயங்கள் பற்றி கேட்கப்படும். அவை

○ தே. தேவானந் ○

குறிக்கப்பட்டு அவற்றில் இருந்து ஒரு விடயம் / பொருள் கடைந்தெடுக்கப்படும். அவ்வாறு கடைந்தெடுக்கப்பட்ட விடையத்தை வைத்துக் கொண்டு அதாவது அந்த விடயத்தை சுற்றி தமது உண்மையான சம்பவங்களை சொல்லுவதற்கு தூண்டப்படுவர். இங்கு தூண்டியாக இருக்கின்ற எழுத்தாளரின் செயல்திறன் மிக முக்கியமாகும். அவரது தூண்டுதலின் பயனாகத்தான் ஒவ்வொருவரது உணர்வும் தூண்டப்படும். ஒருவரின் உணர்வு இன்னொருவருக்கு ஊடுகடத்தப்படும் அதனால் எல்லோரினதும் உணர்வு தூண்டப்பட்ட எல்லோரும் வேறொரு தளத்திற்கு செல்வர். அவ்வேளை எழுந்தமானமாக வருகின்ற சொற்கள், சம்பவங்கள், செயல்கள், உடல் நிலைகள் எழுத்தாளனைத் தூண்டும். அவர் தனது சிந்தனையைப் புத்தளிப்புச் செயல்முறைக்குள் தன்னை யறியாது இட்டுச் செல்வார். அவ்வாறு

செல்வதன் பயனாக மிகச் செறிவான ஒரு நாடக பாடம் உருவாக வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது. இதில் பின்வரும் செயற்பாடு நடைபெறும்; ஒருவரிடம் இருந்து இன்னொருவர் உணர்வையும் விடையத்தையும் உள்வாங்கி தான் அதில் மாற்றங்களைச் செய்து இன்னொருவரிடம் கொடுத்து பின் அதில் இருந்து வளர்தல் என்ற படிமுறையைக் கொண்டிருக்கும். இந்தக் கற்பனைத் தளத்தில் வெளிவரும் படிமச் சொற்கள், காட்சிகள் மலர்ந்து விரிந்து செல்லும் இது ஒரு புத்தளிப்பு முறைமையாகும். இவ்வகையான எழுத்துருவாக்க முயற்சியில் ஈடுபடும் பங்குபற்றுனர் அனைவரும் எந்தவித தடைகளும் இல்லாமல் தளர்வாகவும் துடிப்பாகவும் இருக்க வேண்டும் இவ்வாறு எழுத்தாளர் தகவலைப் பெற்றுக் கொண்டு தனக்குள் அதனை செறியவிட்டு நாடக பாடத்தை எழுதுவார். எழுதிய நாடக பாடத்தை சிலருக்கு வாசித்துக் காட்டுவார். அபிப்பிராயங்களை கேட்டறிவார். மீண்டும் எழுதுவார் இவ்வாறு இரண்டு மூன்று தடவை எழுதி நாடக பாடத்தை பூர்த்தியாக்குவார்.

இவ்வகையில் உருவான நாடக பாடம் எழுதியவரால் நெறிப்படுத்தப்பட்டு தயாரிக்கப்படலாம், அல்லது வேறொருவராலும் நெறிப்படுத்தப்படலாம். இதைவிட நடிகர்களில் இரண்டு வகையான நிலைமையை அவதானிக்க முடிகின்றது. நாடக பாடத் தயாரிப்பில் பங்கெடுத்த நடிகர், நாடக பாடத் தயாரிப்பில் பங்கெடுக்காத நடிகர், இந்த இரண்டு வகையான நடிகர் குழுக்களை சந்திக்கின்ற போது நெறியாளர் வெவ்வேறு நிலைமைகளை எதிர்கொள்ள வேண்டும்.

நாடக பாடத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்ட நடிகர்கள் ஓரளவு நாடகச் சூழலை அவதானித்து, உள் வாங்கியிருப்பார். அவர்களுக்கு நாடகத்தை விளக்க அதிக நேரம் செலவளிக்க தேவையில்லை. இதைவிட நெறியாளர் நாடக பாடத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டிருந்தால் ஓரளவு பாத்திரங்களை

யும் தன் மனதில் சிருஷ்டித்திருப்பார். இதனால் பாத்திரத் தெரிவு இவருக்கு இலகுவாக இருக்கும். நாடக பாடத் தயாரிப்பில் ஈடுபடாத நடிகர்களாயின் நெறியாளரின் வேலை அதிகமாக இருக்கும் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் நாடக பாடத் தயாரிப்பு மிகவும் விட்டுக் கொடுக்கும் தன்மை கொண்டது. இவர் ஏற்கனவே உள்ள கதைகளை வைத்துக் கொண்டு நாடகங்களை எழுதும் போது இந்த நடைமுறையை பின்பற்றுவதில்லை உலகியல் வாழ்வோடு இணைந்து/பிணைந்து நின்றுதான் இவர் பல நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். உலகியல் வாழ்வுக்கு அப்பாற்பட்ட விடையங்களை இவர் எழுத முற்படவில்லை. நாடக பாடத் தயாரிப்பின் பின் ஆற்றுகையை தயார்ப்படுத்த நாடக பாடம் துணைபுரியும். நெறியாளர் ஆற்றுகைப் பாடத்தை பல தடவை வாசித்து நடிகர்களை சந்திப்பார். இங்கு நாடக பாடத்தை எழுதியவரே நாடக தயாரிப்பை மேற்கொள்வதாயினும் பல தடவை வாசித்து ஆற்றுகைக்காக தயார்ப்படுத்த வேண்டிய தேவை உண்டு.

இவ்வாறான நாடக பாட உருவாக்கத்தில் இரண்டு முறைமைகளை அவதானிக்கலாம்.

1. நாடக பாடத்தை எழுத ஆரம்பிக்கின்ற போது எந்தவித முன்னாயத் தங்கும் இல்லாது எழுத ஆரம்பித்து அதனது வழியில் செல்லுதல். இதில் சில கருகலான படிமங்கள், பாத்திரங்கள், சம்பவங்கள் எழுத்தாளரின் மனதில் ஆரம்பத்தில் காணப்படும்.
2. நாடக பாடத்தை எழுத ஆரம்பிக்கின்ற போது எல்லாவற்றையும் திட்டமிட்டு அதாவது படிமங்கள், பாத்திரங்கள், சம்பவங்கள், உணர்வுகள் என்பன திட்டமிடப்பட்டு எழுதப்படும்.

இங்கு முதலாவதாக கூறப்பட்டதில் புத்தளிப்பு தன்மை தான் அதிகம் காணப்படும். நாடகத்தின் போக்கையும் வடிவத்தையும் உணர்வையும் எழுத்தாளரால்

தீர்மானிக்க முடியாது. இவ்வாறான நாடக பாட உருவாக்கம் ஒரு நல்ல ஆரோக்கியமான நிலைமையென கூறப்படுகின்றது. இந்த முதலாவது வகையிலும் இரண்டு நிலைமைகள் உள்ளது

1. எழுதுவதற்காக பேனாவை எடுத்து நாடக பாடத்தை பூர்த்தியாக்கியபின் தான் பேனாவை வைத்தல்.
2. நாடக பாடத்தை எழுத ஆரம்பித்து இடையிடையே நிறுத்தி எழுதுதல். இதில் எழுத்தாளரின் அவ்வப்போதைய மனநிலைகும் அனுபவத்திற்கும் ஏற்ப நாடகபோக்கு தீர்மானிக்கப்படும்.

இவ்வகையான முறைதான் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் நாடக பாட உருவாக்கத்திற்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது.

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் முறையியலில் பலருடன் இணைந்து புத்தளிப்பு முறையில் உரையாடி நாடகபாடத்தை பூர்த்தியாக்கிய பின்புதான் செயல் இயக்கத்துக்கு செல்லும். ஆனால் சிதம்பரநாடனுடைய முறையில் நாடகபாடம் பூர்த்தியாக்கப்படாது நடிகர் சந்திப்பு நடைபெற்று புத்தளிப்பு செயல்முறையினூடாக செல்லும். இதுவே இவர்களின் முறையியலின் பிரதான வேறுபாடாகும்.

திரு க. சிதம்பரநாதன் நெறியாளர் என்ற ஸ்தானத்தை ஆதிக்க நிலையில் வைத்தே தனது தயாரிப்பை மேற்கொள்ளுகின்றார். நாடகபாடத்திற்கான விடையம் தனியொருவரால் அல்லது கூட்டாக தீர்மானிக்கப்படும். அனேகமாக கூட்டாக தீர்மானிக்கப்படும். அவ்வாறு தீர்மானிக்கப்பட்ட விடயம் தொடர்பாக நீண்டநேரம் விவாதிக்கப்படும். இவ்விவாதத்தில் இருந்து நாடகத்திற்கான சட்டகம் (Framing) இடப்படும். இந்த சட்டகத்துடன் நெறியாளர் நடிகர்களை சந்திப்பார். இந்தப் படிமுறையில் நாடகத்தை எழுதுபவரும் காணப்படுவார். நெறியாளர் சந்திக்கின்ற நடிகர் குழு நடிப்பு அனுபவம் உள்ள

வர்களும் இல்லாதவர்களுமாகவே அனேகம் காணப்படும். இவ்வாறான நடிகர் குழு இருப்பது எம் மத்தியில் சாதகமான குழலையே தந்து நிற்கிறது ஓரளவு அனுபவம் உள்ள நடிகர்கள் புதியவர்களுக்கு தூண்டியாகவே அமைகின்றனர். நெறியாளர் சிலர் புனைவுச் சூழலை உருவாக்கி அதற்குள் ளால் நடிகர்களை அழைத்துச் சென்று அதில் சஞ்சரிக்க விடுவார். அவ்வாறு நடிகர்கள் செல்லும்போது அசாதாரண வீரியத்தை காட்டி நிற்பர். அவ்வேளை நெறியாளர் தனக்குத் தேவையானதைப் பெற்றுக் கொள்வார். இந்தவகையான தயாரிப்பில் நெறியாளருக்கு பாத்திரங்கள் நடிகர்களைக் கண்டதும் தான் உருவாகும். பாத்திரங்கள் பேசும் வசனங்கள் பாத்திரங்களின் இயக்கம் என்பன கூட புத்தளிப்பில் இருந்துதான் உருவாகும். இவ்வாறு புத்தளிப்பு முறையின் மூலம் பல விடையங்கள் செய்து பார்க்கப்பட்டு நெறியாளரால் இணைக்கப்படும். இவ்வேளை நாடகத்தை எழுதுபவரும் புத்தளிப்பில் பெறப்பட்டதில் இருந்து நாடகபாடத்தை தயாரிப்பார். முதலில் ஒரு சிறுகதையாக எழுதி பின் நாடகபாடம் உருவாக்குகின்ற நடைமுறையையும் சிதம்பரநாதன் கடைப்பிடிக்கின்றார்.

புத்தளிப்பு மூலம் பெறப்பட்ட விடையங்கள் நாடக பாடத்தை எழுதுவதற்காக, எழுதுபவருக்குள் சென்று அவருடையதாக வெளிவரும். ஆகவே இந்தப் படைப்பாக்க நடைமுறையில் நடிகர் சந்திப்பு - நாடகபாடம் உருவாதல் - ஓத்திகையில் செழுமைப்படுத்தல் என்ற முறைமையைக் கொண்டதாகக் காணப்படும் "உயிர்த்த மனிதர் கூத்து" என்ற நாடகம் இந்த முறையிலேயே அமைக்கப்பட்டது. முருகையன் நாடக பாடத்தை உருவாக்க சிதம்பரநாதன் நெறியாளரை செய்தார். இப்படியான படைப்பாக்கத்தில் நெறியாளன் நாடக பாடத்தில் இட்டு நிரப்ப நிறைய விடையங்கள் இருக்கும். இதே போன்று நடிகர்கள் இட்டு நிரப்புவதற்கும் அதிக இடங்கள் காணப்படும் மிகவும் நெகிழ்ச்சித் தன்மையுடையதாக இந்த

நாடக பாடம் காணப்படும். நடிகன் கள மாடுகின்றபோது தன்னெழுச்சியாக செயற்படுவதற்கு இந்தப் படைப்பாக்கம் நிறையவே விட்டுக்கொடுக்கும். ஆனால் இது முழுமையைக் குழப்புவதாக இருக்க முடியாது. இதற்காக சுயகட்டுப்பாடும், தான் செய்வது தொடர்பான தெளிவும் உள்ள நடிகன் அவசியம். ஒரு நடிகன் ஒரு விடையத்தை தெளிவாக உணர்ந்து கொண்டால் அவன் தனது எல்லைக் கோடுகளுக்குள் நின்றுகொண்டு "பறக்கலாம்". இவ்வகையான படைப்பாக்கத்தில் அரங்கின் ஏனைய கலைஞர்களும் இணைந்து செயற்படுதல் அவசியம். ஏற்கனவே கையிருப்பில் உள்ள இசையையோ, காண்பியங்களையோ, நடனத்தையோ அப்படியே பிரதி பண்ணுதல் இந்த அரங்கில் பொருந்தாத ஒன்றாக இருக்கும்.

இங்கு நெறியாளன் ஒவ்வொரு அரங்கக் கலைஞனுக்குள்ளும் "நாடகத்தின் பொருள்" தொடக்கம் காட்சிகள், உணர்வுகள் வரை சகல விடையங்களையும் விளங்கப்படுத்தி அவர்களையும் பங்கு கொள்ளத் தூண்டவேண்டும். அவர்கள் பங்கு கொண்டு முழு ஈடுபாட்டுடன் படைப்பாக்கத்தில் ஈடுபட்டால்தான் பார்வையாளர் வியக்கின்ற படைப்பைக் கொடுக்க முடியும். இசை கலைஞனாக இருந்தால் என்ன நாடகத்தினுடைய விடயம் அவர்களுள் சென்று "சச்சரவுப்பட்டு" வெளிப்படவேண்டும். அவ்வாறு வெளிப்பட்டால்தான் அது ஒரு உன்னத படைப்பாக வரும்.

மேலும் இப்படைப்புக்கள் ஒவ்வொரு ஆற்றுகையிலும் மாற்றங்களை உள்வாங்கி வளர்ந்து செல்கின்ற நடைமுறையைக் கொண்டிருக்கும் ஒவ்வொரு மேடையேற்றமும் புதிய ஆற்றுகையாக இருக்கும். முதலாவதாக நிகழ்த்தப்பட்ட ஆற்றுகையை விட பத்தாவதாக நிகழ்கின்ற ஆற்றுகை நிறைய வேறுபாடுகளைக் காட்டி நிற்கும். இதனால் இத்தகைய ஆற்றுகைகளை ஒருவர் பல தடவை பார்த்து ரசிப்பதுண்டு.

இந்த அரங்கில் நடிகனிடம் குரல், உடல், ஆற்றல் அதிகம் வேண்டப்படும். காரணம் எம்மத்தியில் உள்ள மட்டுப்பாடுகள் காரணமாக எல்லா விதமான வெளிப்பாடும் மனித உடலையும் குரலையும் நம்பியே காணப்படுகிறது. இந்த ஆற்றுகைகளுக்கு நடிகன் கூடிய சக்தியை செலவழிக்க வேண்டும். ஆற்றுகை முடிவில் மனதில் ஒரு திருப்தியான அனுபவத்தோடு மிகவும் உடல் ரீதியாகக் களைத்துப்போய் காணப்படுவான். நடிகனின் இந்த அதியுயர் உணர்ச்சி வெளியேற்றுகை அல்லது சக்தி வெளியேற்றுகை பார்வையாளரைப் பற்றிப் பிடித்திருக்கும் நடிகர்களின் இந்த "அசாதாரண வீரியம்" பார்வையாளரை ஒரு திகைப்பில் ஆழ்த்திவிடும். இவ்வரங்கில் இந்த நிலைமைக்கு அதன் நெகிழ்வுத்தன்மை மிக முக்கிய காரணமாக அமைந்துள்ளது. இங்கு பார்வையாளர் நடிகர்களோடு ஒன்றித்து தங்கள் இருப்பிடங்களை விட்டு அகல முடியாது காணப்படுவர். உதாரணமாக உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகத்தில் பார்வையாளர் சேர்ந்து ஆடுவதற்காக அழைக்கப்பட்டார்கள். ஆனால் பார்வையாளர் உணர்ச்சி நிலையில் இருந்து விடுபட்டு வரமுடியாமல் இருந்தார்கள்.

இவ்வரங்கு பிரச்சனைகளை அடையாளம் காணுதல், பிரச்சனைகளை மக்கள் மத்தியில் போடுதல், அது தொடர்பாக விழிப்புணர்வைப் பெறுதல் என்ற நடைமுறையைக் கொண்டுள்ளது. இவ்வாறு பிரச்சனைகளைக் கதைப்பதனால் தான் இவ்வரங்கு "இலக்குப் பார்வையாளர்" பற்றி அதிகம் கவலைப்படுகிறது. இலக்குப் பார்வையாளருக்காக ஆற்றுகைகள் நிகழ்த்தப்படுவதால் ஆற்றுவோர், பார்ப்போர் தொடர்பாடல் அதிகரிக்க வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. பார்வையாளர்களுக்கு ஒரு தீர்வைக் கொடுக்காது அவர்களை தீர்மானம் எடுக்கின்ற, சிந்திக்கின்ற நிலைக்கு கொண்டு வருதல் என்ற அடிப்படையாகக் கொண்டே இந்த அரங்க ஆற்றுகைகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

பாரம்பரிய மேம்பாட்டுக் கழகத்தின் நாட்டுக்கூத்து இசை நாடகப்போட்டி

எமது பாரம்பரியக் கலை வடிவங்களை பேணுதலும் பேணுதலுக்கான ஊக்கிகளாக தொழில்படுவதும் எதிர்காலக் கலை வளர்ச்சிக்கான அடிப்படைத் தேவையாகும். குறிப்பாக எமது பாரம்பரியம் மிக்க நாட்டுக்கூத்துக்கலை பேணிக்காக்கப் படுவதுடன் அது செந்நெறிப்படுத்தப்படவும் வேண்டும். பேராசிரியர். வித்தியானந்தன் கூத்துப்புத்தாக்கம் மேற்கொண்ட போது, கூத்தைப் பேணுதலுக்கான பல முயற்சிகளை மேற்கொண்டார். அவை கூத்தின் எழுச்சிக்குப் பெரிதும் துணை புரிந்தன. அவரை தொடர்ந்து இது சார்ந்த முயற்சிகளை சிலர் மேற்கொண்டார்கள் அதில் கூத்து போட்டிகள், விழாக்கள், நூல் வெளியீடுகள் என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. இந்த வகையில் யாழ்ப்பாணத்தில் 1993 ம் ஆண்டு திருமறைக்கலாமன்றம் நாட்டுக்கூத்து விழாவை நடாத்திய பின் அண்மையில் பாரம்பரிய மேம்பாட்டுக் கழகம் நடாத்திய நாட்டுக்கூத்துப் போட்டிகள் முக்கியத்துவமுடையனவாகின்றன.

நாட்டுக்கூத்து, காத்தவராயன் கூத்து. இசைநாடகம் என்ற மூன்று பிரிவுகளில் இப்போட்டி நிகழ்த்தப்பட்டது. இச்செயற்பாடானது கூத்து சார்ந்த நடவடிக்கைக்கான எழுச்சியாக இருந்தது என்பது மறுக்கமுடியாது. ஏனெனில் 30 க்கும் மேற்பட்ட மன்றங்கள் இதில் பங்கு கொண்டன. பாரம்பரியம் மிக்க பல கூத்துக்கள் அரங்கேறக் கூடியதாக இருந்தது. அத்துடன் ஒவ்வொரு நாடகங்களுக்குமாக ஊக்குவிப்பு பணம் 2500/- வழங்கப்பட்டதனால் நிதிசார்ந்து தளர்வுறாது அனைவரும் இதில் துணிவுடன் ஈடுபட்டனர் இது ஒரு முற்போக்கான செயற்பாடாகும். ஏனெனில் இவ்வகையான செயற்பாடுகள் மூலம் நாட்டின் பல பாகங்களிலுள்ள நாடக குழுக்கள் மீண்டும் புத்துயிர் பெற்று இயங்கி வருவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். எனவே இக் கழகத்தினர் தொடர்ந்து இது சார்ந்த நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்ள வேண்டும்.

இப்போட்டிகளை நடாத்திய பாரம்பரிய மேம்பாட்டுக்கழகத்தையும் குறிப்பாக அதன் செயலாளர் செ. மெற்றாஸ்மயில் அவர்களையும் பாராட்டுதல் பொருத்தமுடையது.

“பாத்திரங்கள் என்னைக் கூட்டிக்கொண்டு போனது”



குழந்தை
ம. சண்முகலிங்கத்துடன்
ஓர் நேர்மணல்

- நாடகம் என்றால் என்ன?
- ★ நயத்தல் என்பது தான் நாடகம். சமூக மாற்றம் அதுகள் என்று போய்கொண்டிருக்கு. ஆனால் நாடகம் நின்று பிடிப்பதற்கு காரணம் Enjoyment தான்.
- அடிப்படையில் அரங்கிள் எத்துறையாடு உங்களை இலங்காண்கிறீர்கள்?
- ★ Script writing தான் பழக்கப்பட்டுப் போச்சு. அதுதான் எனக்குக் கூட விருப்பமாய் இருக்கும் போல. இப்பவும் Play direction தான் விரும்பிச் செய்யுறதில்லை. அது ஒரு சுமை மாதிரி - அதை அவாவாக செய்யுறதில்லை. எழுதுறது எண்டா நல்ல சந்தோசம். தொடர்ச்சியாக எழுதுவதில் ஆசை, பற்று, திருப்தி இருக்கு. நாடகம் எழுதாமல் இருப்பது இப்ப அரியண்டமா இருக்கு. நிறைய எழுதும் போது மேலும் நிறைய எழுத வேணும் போல இருக்கும்.
- எப்போது நாடகம் எழுதத் தொடங்கினீர்கள்? ஏன் நாடகம் எழுதுகிறீர்கள்?
- ★ 1958ல் நான் teacher ரா வந்தாப்பிறகு 10, 12 வயதுப் பிள்ளையள் நடிப்பதற்காக ஒரு நாடகம் எழுதினேன். அதை நான் தான் பழக்கி Y.M.H.A யில் (திருநெல்வேலி) போட்டோம். நாடகம் எழுதுற குணம் என்னட்ட இருந்திருக்கு. பிறகு செங்குந்தாவில் படிப்பிக்கும் போது சிற்பியிடம் நாடக எழுத்துருவை பெறுவதற்காக கொடிகாமம் வரைக்கும் காரில் அலைந்து திரிந்தோம். அப்போது நான் எழுதுவேன் என்பது எனக்குத் தெரியாது. முன்னம் Script எழுதியிருந்தாலும் நான் எழுதுவேன் என்பது Consious ஆக நினைவிற்கு வரவில்லை. திருமணஞ் செய்தாப்பிறகு உடுவில்ல போய் இருந்தன். அப்பதான் 1961 அளவில் வையத்துள் தெய்வம் எழுதினது. பிறகு கூடி விளையாடு

நாடகத்தின் பல்வேறு துறைகளில் ஈடுபட்டாலும் நாடக ஆசிரியராகவே தன்னை அறிமுகஞ் செய்ய விரும்பும் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்துடனான இந் நேர்காணல் ஐந்து மாதங்களில் (சில மேலதிக நாட்களும்) ஒடிக்கண்டு சிடிக்கப்பட்ட நேரங்களில் இடையில் விடுபட்டு, விடுபட்டுச் செய்யப்பட்டது. அவருடனான நீண்ட நேர்காணலில் இருந்து எழுத்துருப் பற்றிய உரையாடற் பகுதிகள் மட்டும் இங்கே தொகுக்கப்பட்டுள்ளது.

நேர்காண்டவர்கள் :-

ந. நவதர்ஷினி
பா. அகிலன்

பாப்பா, அதுக்குப் பிறகு சிதம்பரநாதனுக்கு எண்டு எழுதத் தொடங்கினன். நாடகத்தை போடுவது என்ற Purpose க்குத்தான் எழுதலாம். ஆற்றுகை எப்படி வரவேண்டும் என்பதை யோசித்துக் கொண்டுதானே எழுதுகிறோம். இரண்டலுவல்களுக்காக நாடகம் எழுதுகிறது; ஒன்று தேவைக்கு மற்றையது நாடகம் எழுதவேணும் என்ற உணர்வுதானாக வரும் போது.

தேவைக்காக எலில் கருப்பொருளை (Theme) எவ்வாறு தெரிவு செய்கிறீர்கள்?

★ கலந்துரையாடலாடாகத்தான் நடிக்கப் போற நடிகர்களைக் கூப்பிட்டு ஏழு, எட்டு நாட்களுக்குக் கதைப்போம் இதனூடாக அவர்களிடம் என்ன பிரச்சினை முக்கியப்படுகிறது என்பதைக் கேட்பேன். அவற்றுள் ஐந்தாறு பிரச்சனைகள் முதலில் தெரிவு

செய்யப்படும். அவற்றுள் எல்லோருக்கும் ஒத்துப் போகக் கூடிய பிரச்சினையை எடுப்போம், அவர்களிடம் சொல்லி விடுவோம் நீங்கள் இது சம்பந்தமாக உங்களுடைய பெற்றோர், நண்பர்கள், அயலவர்களுடன் இப்பிரச்சினைகளை கதையுங்கோ. கதைத்துக் குறிப்புக்கள் எடுங்கோ - ஒரு கட்டுரை எழுதக் குறிப்பு எடுப்பது போல சம்பவங்கள் நேடியாக உணர்ந்த விஷயங்கள் எல்லாவற்றையும் தொகுத்துக் கொண்டு வருட்படி கூறுவேன். இதில் girls கூடத் தீவிரமாக நிற்பார்கள். அப்போது எங்களுக்கு இரண்டு வேலையாகிப் போய்விடும் பிரச்சினைகளை கலந்துரையாடலாகக் கி அவையின் பிரச்சினைகளை அவர்களே பேசுவதாகக் கல் - இது ஒரு Education போலவும், சமூகத்தில் அவர்களுக்கு ஒரு பார்வை உருவாவதற்கான தூண்டுதலாகவும் அமைந்தது. இவற்றினூடாக நாடகம் எழுதுவதற்குத் தேவையான

குறிப்புக்கள் அனைத்தையும் சேகரித்து விடுவேன். நான் நாடகமெழுதுவது ஒரு ஆய்வுக் கட்டுரை எழுதுவது போலத்தான் நான் என்னுடைய Process எல்லாம் சேர்த்து வைத்திருந்தேன். பிற்காலத்தில் வேலை செய்பவர்கள் யாராவது பார்க்கட்டுமென்றுதான் அது எல்லாம் போட்டுது.

● இவ்வாறான தெரிவுகளின் போது உங்களுக்குச் சம்மந்தமில்லாத அல்லது உடன்பாடில்லாத விடயங்கள் முன்வைக்கப்படுமாயின் நீங்கள் அதனை நிராகரித்துள்ளீர்களா?

★ இல்லை Theme தெரிவு செய்யும் போதே எங்களுக்கு உடன்பாடான விடயங்களே தெரிவு செய்யப்படுகிறது. எங்களுக்குச் சாதகமானதாய்ப், பிடிச்சதாய் எடுப்பம். மற்றது எந்த Subject ரையும் எனக்குரியதாக ஆக்கிக் கொண்டால் என்னால் அதனை நாடகமாக்க இயலும். அதே நேரம் நான் சொல்லேலாததை எனது மனம் விடாததை நான் எப்படி சொல்லுறது அதைக் கடைசிவரையும் எழுத இயலாது.

● உங்களுக்குப் புறத்தேயிருந்து முன்வைக்கப்படுகின்ற கருப்பொருளை எவ்வாறு தன்வயப்படுத்திக் (Subjective) கொள்கிறீர்கள்?

★ நடிகர்களுடன் கலந்துரையாடிய விடயங்களை அவர்களையே எழுதிக் கொண்டு வரச் சொல்லுவேன். அவர்கள் அதனை எழுதிக் கொண்டு வந்தாலும், அவர்களையே அந்த விடயங்களைச் சொல்லும்படி கேட்பேன். அவ்வாறு அவை சொல்லும் போது, எனக்கு moodcreate பண்ணும். அத்தோடு கதைக்கும் போது அது அவர்களின் பிரச்சனையுமாகிவிடும். எங்களை அறியாமல் கதைக்கப்பட்ட

விடயங்களின் Feeling's எங்களிடம் வந்து சேரும் அவர்கள் இவ்வாறு சொல்லும்போது தேவையானதைக் குறித்துக் கொள்ளுவேன் Pointsform ல். அது அப்போது என்னுடைய பிரச்சினையாகும். பிறகு அதனை எடுத்துக் கொண்டு Reformilate பண்ணுவேன். ஒரு கட்டுரைக்குப் போலத்தான், இன்னும் drama ஆகவில்லை. drama விற்கான வேலைதான் நடக்கிறது. எடுத்த points சை பிரித்துப் பிரித்துப் போடுவேன். பிறகு அதுக்குள்ளால் மொத்தமாக நான்சைந்து விடயங்கள் தேறும். தேறித்தான் இறுதிக்கு வரும். இப்பிடிப் பார்த்துக் கொண்டு போகும் போது பாத்திரத்திற்குத் தேவையான ஆட்கள் மனத்தினுள் வருவார்கள். என்னுடைய நாடகம் எழுதும் முறையில் நான் பாத்திரங்களைத் தான் முதலில் நினைப்பேன். ஒவ்வொரு பாத்திரமும் மண்டேக்கை கிடக்கும். பிறகுதான் அது Form பண்ணப்படும். எந்தையும் தாயும் கூட ஏற்கனவே discuss பண்ணி வைச்சிருந்தது. திடீரென மகன் கேட்டாப் போல அதில சொற்பத்தை மட்டும் எடுத்திட்டு எழுதினன். அது கூட என்றை தலேக்கை கிடந்திருக்கு எண்டுதான் நினைக்கிறேன்.



● உங்களுடைய நாடகம் எழுதும் படிமுறை எத்தகையது?

★ உதாரணமாக அன்னையிட்ட தீயை, எடுத்துக் கொண்டால் அதனை நான் பிரக்ஞை பூர்வமாகத்தான் எழுதத் தொடங்கினேன். முதலில் பாத்திரங்களை எழுதினேன். பாத்திரங்களுக்கு முதலில் போட்ட பெயர் வேறு. பின்பு நாடகம் முழுமையான போது வேறு பெயர்கள் இடப்பட்டன. ஒவ்வொரு பாத்திரம் பற்றியும் கொப்பி ஒற்றையில் ஒன்று, ஒன்றரைப் பக்கம் எழுதுவேன். பாத்திரங்களை எழுதித்தான் நாடகங்களை எழுதத் தொடங்கினது. முக்கியமான அனுபவம் என்னவென்றால் அன்னையிட்ட தீ நான் நினைத்ததற்குள் நிற்கவில்லை. நாடகம் அந்தப் பாத்திரங்களை வேறு எங்கையோ கூட்டிக் கொண்டு போய் விட்டது; பாத்திரங்கள் என்னைக் கூட்டிக் கொண்டு போனது ஆகவே நான் எழுதத் தொடங்கினால் அது என்னைக் கூட்டிக்கொண்டு போகும். நான் பின்னால் போகும் ஆள் போலத்தான் இருப்பேன். இந்த முறையில் நான் எழுதி வைத்ததை அடிக்கடி எடுத்து வாசித்துப் பார்ப்பேன். அப்போது நாடகச் சம்பவமும் நாடகத்தின் அந்த நேர உணர்வும் சேர்ந்து வேறு எங்கையோ கொண்டு போகும். எழுதும் போது, எழுத என இருக்கும் வேளையில் தான் அதனுள் முழுமையாக ஈடுபடுவேன். எழுத வேணும் போல விடாய் இருக்கும். நான் தொடர்ச்சியாக இருந்து எழுதுவதில்லை. ஒரே Sitting ல் எழுத இயலாது. கொஞ்சம் அலுக்கும் அல்லது எங்கேயன் வந்து இறுகும். பின் விட்ட இடத்திலிருந்து தொடங்குவேன். சிலவேளை இவ்வாறு எழுதும் போது கூட திரும்ப இறுகும். விட்டு விட்டு எழுப்பிப் போய் விடுவேன். போகும்

போது இவை பற்றிய யோசனைகள் மனதுள் இருக்கும். தண்ணி ஊற்றும் போதும், குளிக்கும் போதும் இது பற்றிய நினைப்பு வர இறுகினது சில வேளை தெளிவாகி விடும்.

● சிறுவர் நாடகம் எப்பொழுது எழுதத் தொடங்கினீர்கள்? நீங்கள் முன் சொன்ன படிமுறையில் தான் இதனையும் எழுதுவீர்களா?

★ கொழும்பில் டிப்ளோமா செய்யப் போன போது German Institute ல் ஒரு சிங்கள நாடகம் பார்த்தேன். இதன் அருட்டல் தான் 'கூடி விளையாடு பாப்பா'. உண்மையில் சிறுவர் நாடகங்களில் ஆர்வம் எனக்கு இயல்பாகவே இருந்தது. இந்த நாடகம் பார்ப்பதற்கு முன்பும், கூடி விளையாடு பாப்பா எழுதுவதற்கு முன்பும் கூட சிறுவர்களுக்கான நாடகம் எழுதியிருந்தேன். இந்தப் பின்னணியில் எழுதப்பட்ட கூடி விளையாடு பாப்பாவிற்கு 'அத்துங்கே புஞ்சி கெதற' (மிருகங்களின் சின்ன வீடு) மிகவும் தாக்கம் செலுத்தியிருந்தது இதே போல மேடையில் வண்டில் ஒன்றை செய்து முடிப்பதான இன்னொரு நாடகம் பெயர் மறந்து விட்டேன். அதுவும் இதற்கான ஊக்கங்களில் ஒன்றாக இருந்தது. சிறுவர் நாடகங்களுக்கான கதையினை நானாகவே திட்டமிட்டு Form பண்ணி விடுவேன். பின்னர் அதற்கேற்ப பாத்திரங்களைப் போடுவேன். என்னுடைய ஏனைய எழுத்துருக்களுக்கான Form இதிலேயே ஆரம்பமாகிறது. ஒரு கதையொன்றில்லாமல் துண்டு துண்டாக வரும் காட்சிகள் எல்லாம் இங்கேயே ஆரம்பமாகிறது. அனேகமாக எனது சிறுவர் நாடகங்கள் ஏற்கனவே இருந்த, சிறுவர்களுக்கான கதைகளை, வியாக்கியானங்களை

கூறுவனவாகவே இருந்தன. பிள்ளைகளுக்கும் நெறியாளருக்கும் கற்பனையைத் தூண்டுவதற்கான இடைவெளிகளை எழுத்துருவில் நிறைய விட்டு வைப்பேன். என்னுடைய சிறுவர் நாடக எழுத்துருக்கள் அனேகமாக ஆற்றுக்கைக்கான ஒரு Skeliton ஐயே கொண்டுள்ளன.

● மண் சுமந்த மேனியரின் எழுத்துருவாக்கம் பற்றிக் கூறுங்கள்?

★ இதுவும் எல்லோருமாக discuss பண்ணித்தான் எழுதினது. சிலர் சொன்னார்கள் அந்தாள் வயது போனதுகளைக் கொண்டு இந்த Concept க்குள் எப்படி எழுதப் போறீங்கள் என்று; ஒரு பெடியன் இதை வெளிப்படையாகவே சொல்லிப் போட்டு வரவில்லை. சிதம்பரநாடனுக்கு என்னோட தொடர்பு, நம்பிக்கை இருந்ததால தொடர்ந்து எழுதினன். பல்வேறு இயக்கச் சார்புடைய பெடியன் வந்தாங்கள். எல்லோருமாக காரசாரமான விவாதங்களில் ஈடுபடுவேம். நான் மண் சுமந்த மேனியர் நாடகத்தை எழுதி முடிப்பதற்கு முன்னரே, ஒத்திகைகள் ஆரம்பமாகி விட்டது. சிதம்பரநாதன் பல்கலைக் கழகத்தில் ஒத்திகையை முடித்து விட்டு இரவு 7 மணியளவில் எனது வீட்டிற்கு வந்து கலந்துரையாடுவார். இப்படியே நாடகம் எழுதி முடிக்கப்பட்டது பின்னர் என்ன பெயர் வைப்பது என்று விவாதங்கள் வந்தது. மாணவர்கள் 'நாமார்க்கும் குடியல்லோம்' என்று வையுங்கோ என்று சொன்னார்கள். எனக்குத் திருப்தியில்லை இருவிரவாக நித்திரையுமில்லை. திருவாசகத்தை எடுத்துப் புரட்டினேன் அப்போதுதான் மண் சுமந்த மேனியர் என்ற தலைப்பை எடுத்தேன்.

மண் சுமந்த மேனியரில் தமிழர்கள் தம் உரிமையை தாமே போராடிப் பெற்றுக்கொள்ள வேண்டும் என்பது கூறப்பட்டது. இன உரிமை சம்பந்தப்பட்ட பல விடயங்களும் இதனுள் பேசப்பட்டன. தமிழர்களுடைய வரலாற்றுப் போக்கோடு தொடர்ச்சியாக மண் சுமந்த மேனியரை பகுதி I, பகுதி II க்கு அப்பாலும் எழுதும் நோக்கமிருந்தது மண் சுமந்த மேனியர் III எழுத வேண்டுமென சில வருடங்களுக்கு முன்னர் கூட நினைத்தேன்.

● அங்கு சார்ந்து நீங்கள் பெற்ற கல்வி, உங்களுக்கு எவ்வாறு உதவியது? அரங்கு சார் கல்வி அவசியமா?

★ கட்டாயம், கல்வியாக வந்தபின் கலைப்படைப்பாக பெரும் பாய்ச்சல் நிகழ்ந்ததென ஒத்துக்கொள்ள மாட்டேன். ஆனால் இப்ப பேசப்படும் பல நாடகங்கள் கல்வியின் பின்னாக வந்தவைதான் அப்போதுதான் Brecht ஐப் படிக்கிறேன் Chalk Circle performance சை கொழும்பில் பார்த்தேன். 1979ல் இதனை தமிழில் மொழிபெயர்த்தேன். ஆயி எடுத்து எறிஞ்சு போட்டுது. சேக்ஸ்பியரையும் இதற்கு முன்பு ஆங்கில இலக்கிய பாடத்திற்காகப் படித்தேன். ஆனால் எதுவும் எனக்கு Script எழுதும்போது பிரக்னை பூர்வமாக நினைவுக்கு வருவதில்லை. டிப்ளோமாவின்போது தம்மயாகொட ஹென்றி ஜெயசேன முதலியோரது பயிற்சிகள் பேராசிரியர்கள் வித்தியானந்தன், சிவத்தம்பி முதலியோரது Theory lecture முதலியன வெல்லாம் உதவியுள்ளன. பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி நீ படிப்பிப்பது உனக்கு நிறைய

உதவியுள்ளது என்றார். அவர் சொன்னதன் பின்தான் இதனை Feel பண்ணினேன்.

- நீங்கள் நாடக அரங்கக் கல்லூரியை ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னர் அதாவது முறைசார் கல்வியினூடாக அரங்கினுள் செயற்பட முன்னர் நீங்கள் பங்கு கொண்ட நாடக அனுபவங்கள் உங்கள் எழுத்துருவாக்க முறைமைக்கு எவ்வாறு உதவியுள்ளன?

★ முன்பு நாடகம் முழுவதையும் முழு எழுத்துருவாக எழுதும் முறைமை இருக்கவில்லை. அப்படி ஒரு தேவையும் இருக்கவில்லை. என்னை புத்தளிப்பு முறைமையில் அமைந்த அரங்கினுள்ளேயே விட்டார்கள் இப்படி புத்தளிப்பு முறையில் கதைத்ததால் நாடகம் எழுதும்போது மொழிபற்றிய பிரச்சனை இருக்கவில்லை. அத்துடன் அரசு நாடகங்களையும் இதே பாணியில் செய்துகொண்டு வந்தோம். 1970 களில் 'விழிப்பு' மட்டும் பார்த்தேன். நடிகர் ஒன்றியத்தின் எல்லா நாடகங்களையும் பார்க்கவில்லை. தார்சீயசின் 'பிச்சை வேண்டாம்' பார்த்தேன். 'அபசரம்' இங்கு தயாரிக்கும் போது பார்த்தேன். 'சங்காரம்' தயாரிக்கும்போது சேர்ந்து உதவி செய்தேன். இவைகளைப் பார்த்த தாக்கம் நிறைய இருக்கு. இவற்றினூடாகத்தான் நாடகத்தின் வெவ்வேறு வடிவ வேறுபாடுகள் பற்றி அறிந்து கொண்டேன். 'உறவுகள்' நாடகம் எழுதிய போது முந்தின எங்கட புதிதளித்தல் அரங்கினை ஒரு திடமான சட்டகத்தினுள் போட்டேன். தார்சீயஸ் இவ்வாறு எழுதுவதற்கு வற்புறுத்தினார்.

- உங்களுடைய நாடக எழுத்துருக்கள் மிகவும் புத்தி பூர்வமானவை என்ற குற்றச்சாட்டு உண்டு. இது பற்றிய உங்கள் கருத்து என்ன?

★ ஆரம்ப காலத்தில் எங்களுக்கு Form ஐ பரீட்சயமாக்கும் நோக்கம் இருந்தது நாடகத்தின் இன்னுமொரு வித்தியாசமான வடிவம் - இதில் உணர்வுகள் அதிகம், சிலதுகளில் Preaching வரும் இப் பண்புகள் சிலதில் வெளிப்படையாகவும் சிலதில் தொனிக்காமலும் உள்ளன. இதற்கான காரணம் மனிதருடைய பிரச்சனையின் யதார்த்தத் தன்மை, அனுபவங்கள் அதிகம் இருப்பதால் எனலாம். Form ஐ சமூகம்தான் கொண்டு வருகிறது.

- நீங்கள் ஒரு மாற்று அரங்கை (Alternative) theatre, உருவாக்க விரும்பினீர்களா?

★ 1983 ர்குப் பின் 'வெளிக்கிடடி விஸ்வமடுவுக்கு' போன்ற நாடகங்கள் தம்பாட்டிற்கு நின்றவிட்டன. நின்றவிடக்கூடாது சமூகத்தில் 2, 3 போக்குகள் இருக்கத்தானேவேணும் எங்கட trend மேலோங்கி விட்டது. Alternative theatre, Mainstream ஆக வந்திட்டுது.

- இதை ஒரு Pluspoint எனக் கருதுகிறீர்களா?

★ இல்லை. Plus point ஆகக் கருதக்கூடாது. Mainstream ஓடிக்கொண்டிருக்க வேண்டும், Alternative அதற்கு அப்பால் நிற்க வேண்டும்.

- நல்லது பொதுவான அனுபவங்களின்படி Alternative theatres வரும்போதெல்லாம், அது தளக்கான Political base, Ideology என்பவற்றைக் கொண்டிருந்துள்ளது.

ஆனால், பலதடவை நிங்கள் உங்களிடம் ஒரு பொதுவான Political stand இல்லை என்கிறீர்கள். அப்படியானால் உங்களது நாடகங்கள் வெறும் form பற்றியனதானா?

★ Basic ஆகச் சமூகத்தின் அடிப்படை நேர்மை, நேர்மையினம் பற்றியதொரு நிலைமையீருக்கும். அதனடிப்படையில் பார்த்தோம். Political என்ற Cover இல்லாமல் சமூகத்திற்கு நல்ல கருத்தைச் சொல்ல வேணும் என்றுதான் பார்த்தோம், வெவ்வேறு கட்சியைச் சேர்ந்தவர்கள். அப்போது இணைந்து வேலை செய்தோம். தமிழரசுக்காரர், Communist க்சள் Congress காரர் எல்லாம்.

● எப்படியாயினும் உங்களுடைய நாடகங்கள் பெருமளவிற்கு முற்போக்கு இடதுசாரிச் சாய்வோடு காணப்படுகின்றன, இதேநேரம் மண் சுமந்த மேலியரில் இடதுசாரிகளை நீங்கள் கேலி செய்கிறீர்களே!

★ நான் Communist கட்சிக் காரனில்லை. அதே நேரம் நான் Communism ததை எதிர்க்கவில்லை. Communism என்று சொல்லிக்கொண்டு, எதுக்கும் மாவோ சொன்னார் லெனின் சொன்னார் எனச் சொல்லிக்கொண்டிருக்கேலாது. இங்கே எமது நிலைமைகளைக் கூட இவர்கள் யதார்த்தமாகப் பார்க்காது இவ்வாறு Comments பண்ணுவது எனக்கு எரிச்சலாக இருந்தது. யேசுராஜா - கைலாசபதி முரண்பாட்டில் ஜேசுராஜாவின் சார்புதான் எனக்கு இருந்தது. நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்குள் work பண்ணத் தொடங்கிய பிறகுதான் முற்போக்குக் கருத்து அதிகம் வந்தது.

● உங்களுடைய பல நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் இல்லை எனக் கூறக் கேட்டிருக்கிறோம். அது பற்றிய உங்கள் கருத்து என்ன?

★ சில நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் ஆழமில்லை என்றும் சொல்கிறார்கள். அந்த வடிவிற்கு அதுதான் ஆழம். யதார்த்த வாத அளவுகோலோடு அதைப் பார்க்கக்கூடாது. என்னுடைய வடிவத்தின் ஆழத்திற்குள்ளேயே பாத்திரங்கள் வெவ்வேறு வித்தியாசப்பட்டனவாக இருக்கும். ஏனென்றால் என்னுடைய மனதினுள் ஒவ்வொன்றும் தமக்கான தனி இயல்போடு இருக்கும். முதலில் ஆரார் பாத்திரம் என்று போடுவேன். இந்தக் கருத்து நிலைக்கு எதிராக முரண்பாடு வரவேண்டும். இதற்கு சார்பான கருத்தும், எதிரான கருத்தும் வேணும். என்னுடைய நாடகங்களில் ஒரு சார்புக் கருத்து, எதிர்க்கருத்து, நடுவுநிலமை என்பவற்றை வலியுறுத்துவதற்கு பாத்திரங்கள் இருக்கும். சிலவேளை மூன்று வீடு வந்ததற்கும் இதுதான் காரணம் ஆகலாம். சுந்தரலிங்கம் எனது பாத்திரங்களை Collective Character's என்ற பிறகுதான் நான் அதை யோசித்தேன். உரைஞர் என்று போடுவேன். அது உரைஞர் அல்ல. அது பல வேலைகளைச் செய்யும். பிறகு நான் பேர் போடத் தொடங்கி விட்டேன். உரைஞரை நாம் ஏன் போட்டோம் என்றால் ' இருந்த நாடகத்தை வித்தியாசமாக எழுதும்போது இதனை வாசிப்பவர்களுக்கும் நடிப்பவர்களுக்கும் வித்தியாசமாக இருக்க வேண்டுமென்பதற்காக சுப்பிரமணியம், பொன்னையா என்று போட்டால் பழைய நாடகத்தின் தன்மை போகாது. ஒரே சிந்தனையுள்ள மனிதர்களாக

கப்பிரமணியம் பொன்னையர் ஆகியோர் இருப்பார்கள். எனவே அப்படிப் போடாமல். உரைஞர் I, II, III, IV, என்று போட்டேன். அப்போது அது Collective ஆகத்தான் வரும். அதிர்ச்சிந்தனை ஒன்றுதான். அந்தப் பாத்திரம் கூட சமூகம்தான். சமூகத்தின் சில சிந்தனைகள்தான் பாத்திரம். மண் சுமந்த மேனியரிலேயே எனக்கு ஞாயமான வித்தியாசமான பாத்திரங்கள் இருக்கின்றன. அதிலும் அயலவர், உற்றார், உறவினர் என்றுதான் போட்டேன். ஆனால் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் வித்தியாசப்படுத்தி எழுதப்பட்டது. ஒவ்வொருவரும் அவர்களுக்கான Individuality ஐக் கொண்டு வந்தார்கள். 'அன்னையிட்ட தி'யில் Form அப்படியே இருக்க பாத்திரங்களின் தனித்துவ தன்மையை உளவியல் ரீதியான ஆழத்திற்குக் கொண்டு போனேன். 'மண் சுமந்த மேனியர்' Form ஐ ஆழமாக்கியதுதான் 'எந்தையும் தாயும்' இந்த ஆழமாக்கல் Co-operate Chartern இருந்து விடுபடுகிறது.

- உங்களுடைய நாடகங்களில் கிழவர்கள் சற்றுப்பலம் பொருந்தியவர்களாக இருப்பார்கள். யார் இவர்கள்?

★ கிழவர் என்பது சிந்தனையின் முதிர்ச்சிநிலை. இந்த நிலையையே கிழவர்கள் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிறார்கள். யாழ்ப்பாணத்தின் முதிர்ந்த சமூகம் என்பதும் இதனுள் இருக்கிறது. மண்சுமந்த மேனியரில் இப்படிப்பட்ட பல கிழவர்கள் வருவார்கள். எனக்குக் கிராமத்துக் கிழவன் தான் கிழவர். படிச்ச கிழவர்களை அப்படி எழுத இயலாது. கிழவர்கள் வாழ்க்கையை தாமரை இலைத் தண்ணீர் போல் நின்று பார்ப்பார்கள். கிராமங்களில் கிழவர்கள் தானே Leaders.

● உங்களுடைய நாடகங்களில் நேர், எதிர் நிலைப் பாத்திரங்களோடு வருகின்ற ஒரு மூன்றாம் மிதவாதத் தன்மையான பாத்திரமும் இடம்பெறும். அது நீங்கள்தானே?

★ ஆம். நான் மிதவாதிதானே.

● உங்களுடைய பேச்சுமொழி - நாடகத்தின் ஒரு மூலகம் என்றவகையில் அதன் முழுப் பரிமாணத்தையும் எய்துவதில்லை. என்ற அடப்பிராயம் உண்டல்லவா?

★ நாடகத்தில் என்னுடைய பேச்சுமொழி இன்னமும் Develop பண்ணப்பட வேண்டும் என பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி கூறுவார்.

● உங்களுடைய நகைச்சுவைகள், இரட்டை அர்த்தம் பயக்கும் வாக்கியங்கள் - இவற்றின் ஊற்றுக்கால் எது?

★ நகைச்சுவைப் பண்பு இயற்கையாகவே என்னிடம் இருக்கும் போல. பின்பு விதானையாருடன் (செல்வரத்தினம்) இணைந்து நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களை நடித்தபோது இது மேலும் முனைப்புப் பெற்றது. என்னுடைய நாடகத்தில் வரும் பகிழிகள் கூட இந்த பழக்கத்தின் தொடர்ச்சிதான். எங்களுடன் நடித்த ஏனையோருக்கு வசனங்கள் எழுதிக் கொடுக்கப்படும். ஆனால் விதானையாருக்கும் எனக்கும் அப்படியல்ல. நாங்கள் புதிதளித்தல் முறையில் வசனங்களைப் பேசுவோம். தேரோட்டி மகனில் நடித்திருந்தாலும் Serious ஆன பாத்திரங்களில் நடிப்பதில் அவ்வளவு ஆர்வமில்லை. நகைச்சுவை என்றால் வெறும் நகைச்சுவைக்காக நாடகம் போடவில்லை. ஏனைய பாத்திரங்கள் செந்தமிழில் பேசி நடிக்க நாங்கள் பேச்சுத்தமிழில் பேசுவோம்.

- உங்களுடைய நாடக எழுத்துருக்கள் ஒருவித Collage தன்மையோடு தேவார திருவாசகங்கள், புதுக்கவிதைகள், பிறசெந்நெறி இலக்கியங்களை இணைத்துக் கொண்டுள்ளது. இந்தப் Pattern எப்படி வந்தது?

★ பாடலைப் பாவிக்கும் மரபினை எங்கிருந்து பெற்றுக்கொண்டேன் என்பது சரியாகத் தெரியவில்லை. Brecht ல் இருந்தாக இருக்கலாம். ஆனால் நான் பாடலை தொலைப் படுத்துவதற்காக பயன்படுத்தவில்லை. பாடல்கள் வருமிடங்களில் நாடகச் சம்பவம், உணர்வு என்பவற்றின் தொகுப்பாக அது செயற்படும். இந்தப் பாடல்களோடு எனது சொற்கள் சமனிலைப்படவில்லை என்ற அபிப்பிராயமும் உண்டு. ஆனால் அது இடறுவதாக நான் உணருவதில்லை. முழுநாடகம், பாத்திரங்கள், என்பவற்றின் தளத்திற்கேற்ப பயன்படுத்தப்படும் பாடல்களின் தெரிவு வேறுபடும். அன்னையிட்ட தீயில் அதிகம் செந்நெறி இலக்கியங்களையே பயன்படுத்தினேன். இதற்கு நான் நாட்டார் பாடல்களை தேடவில்லை. அவை இதற்குப் பொருந்தாது மற்றயது பாடல்பொருத்தம் அன்னையிட்ட தீயில் பார்த்திபன் - ஜானகி திருமணம் பற்றிய இடத்தில் "முரசியம்பின. முரடதிர்ந்தன" என்ற கோவலன் - கண்ணகி திருமணத்திற்கான சிலப்பதிகாரப் பாடல் போடப்பட்டிருக்கிறது. அவர்களைப்போல் இவர்களும் ஒன்றாக வாழவில்லை.

- உங்களது நாடகங்களில் பெரும்பாலானவற்றை Cheroigraphy எனக் கூறுவதே பொருத்தம் இல்லையா?

★ எந்த நாடகமும் மேடையில் தானே முழுமையாகும். யதார்த்த நாடகங்களில் கூட சொற்கள் எவ்வளவு தூரம் பிடித்துவைத்திருக்கும். எனது நாடக வடிவம் நெறியாளர்களின் பணிகளை அதிகம் வேண்டி நிற்பது.

- உங்களுடைய நாடகங்களின் இட்டு நிரப்பிகள் நெறியாளர்கள் ?

★ என்னுடைய நெறியாளர்களுக்கு என்னுடைய வெற்றியில் அதிக பங்குண்டு. நான் எனது எழுத்துருவில் நெறியாளருக்குக் கடிதம் எழுதுவேன். அவ்விடத்தில் கனவிடயம் இருக்கும் என விளங்கும். சும்மா வெறுமனே தயாரிப்பாளர்களுக்கு என்ற words நின்று பிடிக்குமா என்பது பிரச்சனைதான். Visuals என்ற மண்டைக்குள் இருக்கும். என்ற Visual Gaps சை நெறியாளர் தான் நிரப்பவேண்டும் முதற் பக்கத்தில் முழுமையாக Visually வழிகாட்டுவேன் பின்பு சும்மா Guide பண்ணுவேன். இதனால் நெறியாளர் யோசிப்பதற்கான இடம்விடப்படுகிறது. இதனால் நெறியாளருக்கு வாய்ப்பு அதிகம். சிதம்பரநாதனே எனது நாடகங்களை அதிகம் தயாரித்தார். சிதம்பரநாதனுக்கும் எனக்கும் ஒரே போக்கு இருந்ததாலும் அதிகம் கலந்துரையாடுவதாலும் நான் எதிர்பார்த்தபடியே நாடகங்கள் உருவாகின. அதேநேரம் சிதம்பரநாதனின் அதிதீவிரப்போக்கு எனது மிதவாத எழுத்துக்களால் சமநிலைப்படுத்தப் படுகிறது. என்னுடைய தீவிரத்தின் போதாமையை அவருடைய தீவிரம் சமநிலைப்படுத்தியது. பின்பு அவரின் Thoughts மாறும்போது, அவர் நெறியாள்கை செய்யும் எனது நாடகங்களில் என்ற நாடகத்தை நான் காண்பதேயில்லை.

- உங்களை முதலிலே அறியாத நெறியாளர்கள் உங்களது நாடகங்களை எப்படி எதிர்கொள்வார்கள்? உங்களுடைய நாடக ஆற்றுகையை ஒருமுறையும் பார்க்காதவர்களால் உங்கள் நாடகத்தை நெறியாளரை செய்ய முடியுமா?

★ என்னுடைய Theatre form ஐ பார்க்காதவர்கள் என்னுடைய எழுத்துருவை Direct பண்ண இயலாது என்றில்லை. Theatre அனுபவம் உள்ளவர்கள் அனைவரும் நெறியாளரை செய்யலாம் தாசீசியஸ் என்னுடைய எல்லா forms ஐயும் பார்க்கவில்லை. ஆனால் 'எந்தையும் தாயும்' தயாரித்தார்தானே.

- உங்களது எழுத்துருவை நீங்கள் வாசிக்கும்போதும், அதனை ஆற்றுகையாகப் பார்க்கும்போதும் என்ன வித்தியாசத்தை உணர்ந்துள்ளீர்கள்?

★ நான் ஆற்றுகை, எழுத்துரு வாசிப்பு அனுபவம் என்பவற்றைப் பிரக்டை பூர்வமாக ஒப்பிட்டுப் பார்க்கவில்லை. இப்ப நீங்கள் கேட்கும்போதே Compare பண்ணுவதில்லை என்பதை உணர்கிறேன். நாடக ஆசிரியருக்கு ஏற்படும் திருப்தி, நாடகம் எழுதி முடியும்போது ஏற்படும். நாடகம் பார்க்கும்போது வாற திருப்தி வேறொன்று. எனது நாடகங்கள் ஆற்றுகை செய்யப்படும்போது, எனது நாடகம் என நான் முழுப் பிரக்டையோடு, எந்நேரமும் இருப்பதில்லை. சாதாரணமான பார்வையாளனுக்குள்ள Duality தான் எனக்கும் இருக்கும். நான் நாடகத்தை எழுதும்போது, நான் Visual ஆகச் சிந்திக்கும்

பாத்திரங்கள். அசைவு, நிறம், அவற்றின் குரல், பேசும் முறை என்பனவெல்லாம் கேட்கும். ஆனால் எழுத்துரு தயாரிக்கப்பட்டபின் ஆற்றுகையை பார்த்தபின்- தயாரிப்பின்போது உருவாகிய பாத்திரங்களே மனதினுள் ஞாபகமாகிவிடும்.

சிலவேளை பார்க்கும்போது பிரமிப்பாகவும், சிலவேளை பழுதாக்கிப்போட்டார்கள் எனவும் இருக்கும். சிதம்பரநாதன் சிலையின் சீற்றம் செய்தபோது 'இப்படிச் செய்திருக்கிறாரே' என்ன வியப்பு வந்தது. 'நேயத்தே நின்ற நிமலன்' அவர் தயாரித்தபோது சரிவரவில்லை என்று Feel பண்ணினேன்.

- உங்களது நாடகங்களுக்கான பார்வையாளர் எதிர்வினைகள் பற்றிக் கூறுங்கள்?

★ முதன்முதல் 'மண் சுமந்த மேனியர்' போடும்போது பார்வையாளர்களின் எதிர்வினை பயங்கரம். நாங்கள் கனவிலையும் காணவில்லை. இப்பீடி ஒரு நாடகத்திற்கு ஆர்வத்தை எல்லா ஆற்றுகைக்கும் நான் போகேலை. கொழும்பில் தொழில்நுட்பக் கல்லூரியில் நாடகம் போட்டபோது நல்லூர்த் தேருக்கு வந்த சனம்போல, வெயுலுக்கை நிண்டு சனம் பார்த்தது. இளவாலையில் இரண்டு காட்சிகள்தான் போடுவதென இருந்தோம். மூன்றாம் காட்சியும் போடவேண்டி கட்சியில் வந்தது. அவ்வளவு சனம். சண்முகதாஸ் சொன்னார் 'சினிமா Posture றைக் கண்டதுபோல நாடகத்தின் Posture றைக் கண்டுவிட்டு சனம் இப்படியள்ளப்பட்டதை சீவியத்தில காணேல என்று, 'மண் சுமந்த மேனியர்'

சொல்லவந்த விடயம் - அதன் From, போடப்பட்டகாலம் இவைதான் சேர்ந்து அதற்கு ஒரு Popular றைத் தந்தது எனலாம், ஜேசுராஜா - 'மையம் சிதைந்த நாடகம்' எண்டு எழுதினார். அதேநேரம் சண்முகலிங்கத்தினால இவ்வளவுவரும் என எதிர்பார்க்கவில்லை என்றார். 'எந்தையும் தாயும்' - வீட்டுக்குள்ள போட்டபோது அது கொண்டுவந்த Real தன்மை காரணமாக - உண்மையாக 'சங்கரப்பிள்ளை' செத்துப்போனாரென தம்மையறியாமலே Feel பண்ணி, தோய்ந்துவிட்டு வீட்டுக்குப் போனவர்களும், நாடகத்தின் இறுதியில் அவர் இறந்த காட்சியைக் கண்டு - உண்மையில் செத்தவீடு நடக்கிறதென நம்பி வீட்டுக்கு வெளியில் நிண்டவர்களுமுண்டு.

- சமகால அரங்கப்போக்குகள் பற்றி
- ★ இளைய தலைமுறைக்குள்ள Play direction வாரும். ஆனால் அவர்கள் தொடர்ந்து நாடகங்கள்

செய்வதில்லை என்பது முக்கிய பிரச்சினை. ஜெயசங்கர், ரதீதரன், நந்தா, ஜெயரஞ்சினி, நவதர்ஷினி. தேவானந், யோண்சன், கெனத், சாம் போன்றவர்கள் நல்ல நாடகங்களைச் செய்திருக்கிறார்கள். கவிதா அற்புதா போன்றவர்கள் நடன நாடகங்களை செய்தார்கள். நாடகம் யாரும் செய்யலாம். யாரும் கதைக்கலாமென்ற நிலைமை இப்பவும் உள்ளது. நாடகமொரு கல்விமுறை என்பதை அவர்கள் பிரக்ஞை பூர்வமாக உணர்ந்தாலும், அவர்களின் ஆழ்மனம் தடுக்கிறது. நாடகம்பற்றி உரத்த சிந்தனை இல்லை. நாடகம் கல்விமுறையானாலும் Basic ல் தான் நிற்கிறோம். பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பியின் 'Ancient drama in Tamil Society' க்கு கிட்டக்கூட எந்த ஆய்வும் இன்னும் செய்யப்படவில்லை. நாடகத்திற்கான பாடத்திட்டம் செயல்முறையை அடையவேண்டும்.

நாடகப் பாத்திரங்களின் காலங்கள், வகைகள் முதலியவற்றை உணர்ந்து நாடகத்தின் கருத்தை அல்லது உட்பொருளை வெளிப்படுத்துவதற்கும், ஆற்றுகைப் பிரதியை மரபு வழி செல்ல கையளிப்பதற்கும் பயிற்சிகள் தேவைப்படுகின்றன. அத்துடன் ஆற்றுகைக் கலைஞர்களின் சுய வெளிப்பாட்டுக்கும் பயிற்சிகள் அவசியமாகின்றன.

— ஷெக்ஸ்பீர் —

இரு வேறுபட்ட சமூகங்கள் ஒரு நாட்டில் அருகருகாக வாழும் பொழுது பண்பு பண்பாடு, கலை கலாசாரம், என்பன ஒன்றுடனொன்று கலத்தல் இயல்பே. உலக நாடுகள் அனைத்திலும் இவ்வுண்மையை யாம் காண்கின்றோம். இது இலங்கைக்கும் பொருந்துவதாகும்.

மிகத்தொன்மையான காலத்திலிருந்தே சிங்கள மக்களும் தமிழ் மக்களும் இலங்கையில் வாழ்ந்து வருகின்றார்கள். விஜயனுடைய வருகையுடன்தான் சிங்கள இனத்தின் வரலாறு இலங்கையில் ஆரம்பிக்கின்ற தென்பர் வரலாற்றாசிரியர். ஆனால் விஜயனுடைய வரலாற்றை ஒரு ஐதீகக் கதையென்றும், இக் கதை ஆரியர்கள் இலங்கைக்கு வந்ததைக் கூற எழுந்த கட்டுக்கதையென்றும் வரலாற்றாசிரியர் ஜீ. சீ. மென்டீஸ் கருதுகிறார்.¹

விஜயனுடைய வருகைக்கு முன்னர் இலங்கையில் வாழ்ந்தவர்கள் இயக்கர், நாகர், வேடர் ஆகிய சாதியினராவர். இவர்களுள் நாகர் திராவிட இனத்தின் முன்னோர்கள் இன்றைய தமிழர்களின் மூதாதையர்கள் எனக் கொள்ளப்பட வேண்டியவர்கள்². இவர்கள் நாக வழி பாட்டினர். சிந்து வெளியில் வாழ்ந்த மக்களும் நாக வழிபாட்டினர். இம் மக்கள் அங்கிருந்து கடல்வழியாக இலங்கைக்கு வந்து குடியேறியிருக்க வேண்டும், அப்படியானால் ஆரியர்களுடைய வருகைக்கு முன்னரே திராவிடக் குடிகள் இலங்கையில் வாழ்ந்திருக்கிறார்கள் என்பர் ஈ. எல் தம்பிமுத்து³ ஜே. எம்ர்ஸன் ரெனன்ற் என்பவர் நாகர்கள் இலங்கையின் வடபகுதியிலும், மேற்குக் கரையோரங்களிலும் வாழ்ந்த இனத்தவர்கள் என்பர்.

இற்றைக்கு இரண்டாயிரத்து ஐநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே இந்நாட்டில் அருகருகாக தமிழ் மக்களும் சிங்கள மக்களும் வாழ்ந்து வருகிறார்கள். இடைக்கிடை தென்னகத்திலிருந்து படையெடுத்து வந்த

சிங்கள அரங்கமும் தமிழ் அரங்கின் பங்களிப்பும்

கலாநிதி.

காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை

தமிழர்களும் குடிபெயர்ந்து வந்த தமிழர்களும் மேலும் இலங்கையில் சிற்சில பிரதேசங்களிற் கலந்து கொண்டனர்.

இன்று வடக்குக் கிழக்குப் பிரதேசத்திலும், மலையகத்திலும் மட்டும் தமிழ் மக்கள் செறிந்து வாழ்கின்றனர். ஆனால் கிறிஸ்து சகாப்தத்துக்கு முன்பே கதிர்காமம் கல்யாணி என்றழைக்கப்பட்ட களனி. நீர்கொழும்பு, சிலாபம் ஆகிய பிரதேசங்களிலும் தமிழ் மக்கள் குவிந்து வாழ்ந்தனர். எனவேதான் தமிழர் பண்பு, பண்பாடு என்பன பெரிதும் சிங்கள மக்களுடைய பண்பு, பண்பாடு என்பனவற்றுடன் இலகுவில் கலக்கவும், சிங்கள மக்களுடைய பண்பு பண்பாடென்பனவற்றுடன் சில தமிழ் மக்களிடையே கலக்கவும் ஏதுவாயின குறிப்பாகச் சிங்கள அரசங்க வரலாற்றில் இதனைப் பெரிதும் அவதானிக்க முடிகிறது.

பண்டைய மக்களுடைய சமயக்கரணங்களிலேதான் நாடகங்களின் ஊற்றுக்கால்கள் உள்ளன என்பர் நாடக ஆய்வாளர்கள். இது தமிழ் அரசுக்கும் சிங்கள அரசுக்கும் பொருந்தும், பொதுவாகச் சிங்கள மக்கள் பேயோட்டுவதற்காகச் செய்யும் சமயக்கரணங்கள் அனைத்தும் நாடகத்

ஆரியர்களுடைய வரலாற்றுக்கு முன்னரே திராவிடக் குடிகள் இலங்கையில் வந்திருக்கிறார்கள்.

தன்மை வாய்ந்தவை. இவற்றுடன் பெரும்பாலானவை தமிழ் மக்களிடமிருந்து பெறப்பட்டவையாகும். குறிப்பாக நவச்சிரகங்களால் ஏற்படும் நோய்நொடிகளைத் தீர்க்க ஆடப்படும் 'பலி' எனும் சமயச் சடங்கு சார்ந்த நடனம் பிரமாணக் குருமாரர்களுடாகச் சிங்கள மக்களைச் சென்றடைந்த ஒன்றாகும்.⁵

இன்றும் தொற்று நோய்கள் ஏற்படும் போதும் பயிர்வளம், கடல் வளம் என்பன குன்றும் போதும் கூத்துக்களை ஆடும் மரபு தமிழ் மக்களிடையே உண்டு. இதனைச் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் காண்க

கூடியதாகவுள்ளது. காத்தவராயன் கூத்து கோவலன் கூத்து என்பன இவ்வாறு தமிழ் மக்களால் ஆடப்படும் கூத்துக்களாகும்.

தமிழ் மக்களிடையே உள்ள கண்ணகி வழிபாடு, சிங்கள மக்களிடையே பத்தினி வழிபாடாக வாழ்கிறது. அதேபோல ஏழுகன்னியர் வழிபாடு சத்பத்தினி வழிபாடாகச் சிங்கள மக்களிடையேயுள்ளது. பத்தினி வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய ஆடல் பாடல்கள் சத்பத்தினி வழிபாடு கிரியம்மா மார் வழிபாடு, ரத்னாவளி வழிபாடு, அமராவதி வழிபாடு என்பவற்றுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளன. 'கண்ணகி வழக்குரை' கோவலன் கதை என்பன உடுக்கடி கதைகளாக நடித்தமிழர்களிடையே வாழ்வது போல சிங்கள மக்களிடையேயும் 'சத்பத்தினி கவி' என்பன பாடப்பட்டும் ஆடப்பட்டும் வருகின்றன⁶ சிங்கள அரசங்க வளர்ச்சிக்கு கண்ணகி வரலாறும் அதனுடன் தொடர்புடைய ஆடல்பாடல்களும் பெரிதும் துணை செய்துள்ளன என்பதைக் கூர்ந்து நோக்கும் போது தெரிய வருகிறது.

சிங்கள மக்களிடையே காணப்படும் கிராமியக் கலை வடிவங்களுள் ஒன்றாக 'சொக்கறி' என்னும் கூத்து விளங்குகிறது. மௌனகுரு தமது கட்டுரை ஒன்றில் இந் நாடகத்துக்கும் மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் மகுடிக் கூத்துக்கும் உள்ள ஒற்றுமையைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். கருப்போருள் மேடையமைப்பு, அளிக்கை முறை, பார்ப்போருக்கும் நடிகர்களுக்குமிடையில் உள்ள ஊடாட்டம் என்பனவற்றிடையே காணப்படும் ஒற்றுமையை இவர் காட்ட முனைந்துள்ளார். இதேபோல சொக்கறியில் காணப்படும் ஆடல் அமைப்பில் சிலவும், இசையமைப்பிற் சிலவும் இலங்கையில் வடபகுதி மக்களால் ஆடப்படும் காத்தவராயன் கூத்துடன் ஒத்திருக்கக் காணலாம். ஏனைய சிங்களக் கூத்து வடிவங்களுடன் ஒப்பிடும் பொழுது சொக்கறி தமிழ் அரசங்கிற்கே பெருப்பாலும் கடன்பட்டிருக்கிறது என்பது தெளிவாகிறது.⁷ இக் கூத்தில் வரும் சில பாத்திரங்கள் தமிழ்ப்பெயர்களைக்

கொண்டிருப்பதும் இடைக்கிடை சில தமிழ்ச் சொற்களையும் பேசுவதும் இக்கருத்தை மேலும் வலியுறுத்தக் காணலாம்.

சிங்கள அரசுக்கு தமிழ் அரசு பெரிதும் பங்களிப்புச் செய்திருக்கிறது என்பதைச் பேராசிரியர்களாகிய ஈ. ஆர். சரச்சந்திரா, எம். எச். ஐணதிலகா, ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா ஆகியோரும் உறுதி செய்துள்ளனர்.

பேராசிரியர் ஈ. ஆர். சரச்சந்திரா தாம் எழுதிய கட்டுரையொன்றில் செந்நெறி அரசை விட சிங்கள நாட்டார் அரசுகளே தமிழ் அரசுக்குப் பெரிதும் கடன்பட்டுள்ளன என்பார்⁸. ஈழத்துத் தமிழ் நாட்டார் கூத்துக்கும், தமிழகத் தெருக்கூத்துக்கும், சிங்கள 'நாடகம்' எனப்படும் நாட்டார் கூத்துக்கும் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளை இவர் நுட்பமாக ஆராய்ந்துள்ளார்.

வட இலங்கையிலாடப்பட்ட கத்தோலிக்கநாட்டார் கூத்துக்கள் நீர்கொழும்பு சிலாபம் ஆகிய பிரதேசங்களுக்குக் கத்தோலிக்ககுருமார்களால் எடுத்துச் செல்லப்பட்டன இப் பிரதேசங்களில் வாழ்ந்த மக்கள் சிங்கள மொழியையும் தமிழ் மொழியையும் பேசுமாற்றலும் விளங்குமாற்றலுமுடையவர்களாயிருந்தனர். அதனால் தமிழ் நாட்டார் கூத்துக்களை ஆர்வத்துடன் பார்த்து மகிழ்ந்து வந்தனர்.

முதன்முதலில் 'எஸ்தாக்கியார்' எனும் கத்தோலிக்க நாட்டார் கூத்தை பிலிப்பு சிஞ்ஞோ எனும் சிங்களப் புலவர் 'ஸ்தாக்கி நாடகம்' எனும் பெயரில் மொழிபெயர்த்து மேடையேற்றினார். இவர் மேலும், 'சகலப் பொல' 'மாத்தளன்' 'செனகப்பு' 'சிம்ஹவல்லி' 'ஹேலேனா' 'விஷுவகர்மா' 'வர்த்தகம்' 'சன்னிகுலா' 'ராஜாதுங்கட்டுவ' 'சுலாம்பாவதி' 'ஹனுக்கோட்டுவ' ஆகிய நாடகங்களையும் தமிழிலிருந்து சிங்களத்துக்கு மொழி பெயர்த்தார் என்று சொல்லப்படுகிறது.⁹

பிலிப்பு சிஞ்ஞோவுக்கு முன்னரே, தமிழிலிருந்து நாட்டார் கூத்துக்கள் சிங்கள மொழிக்கு எடுத்துச் செல்லப்பட்டிருத்தல் வேண்டும் என்பர் பேராசிரியர் எம். எச். குணதிலகா. இதனை இவர் தகுந்த ஆதாரங்களுடன் நிரூபித்துள்ளார்.¹⁰

19 ஆம் நூற்றாண்டு, சிங்கள நாடகம் வரலாற்றில் பொற்காலம் எனலாம். இக்காலப்பகுதியில்தான் ஏராளமான 'நாடகம்' நூல்கள் எழுந்தன. பிலிப்பு சிஞ்ஞோவின் வாரிசுகளாகப் பல நடிகர்கள் உருவாகினர் அவர்களுள் பேலிஸ் அப்புகாமி கக்கிசை எந்திரிக் அப்புகாமி ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்கள் தவிர கிறிஸ்தியன் பேரேரா, ஸர்வன் சில்வா ஆகியோரும் 'நாடகம்' நூல்களை எழுதினார். தமிழ் மொழியிலிருந்து 'பச்சந்த நாடகம்' 'செலஸ்ரீனா நாடகம்' 'ஞானசவுந்தரி நாடகம்' 'சதரினா நாடகம்' 'போஷியா நாடகம்' 'அரிச்சந்திரா நாடகம்' என்பவற்றை மொழி பெயர்த்து எழுதினார்.

19 ஆம் நூற்றாண்டு, சிங்கள நாடகம் வரலாற்றில் பொற்காலம் எனவும் இக்காலப்பகுதியில்தான் ஏராளமான நாடக நூல்கள் எழுந்தன.

அளிக்கை முறையிலும், அரசு அமைப்பிலும் ஒப்பனையிலும் கூட நாட்டுக் கூத்துக்களுக்கும் 'நாடகம்' வுக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு. வட்டக்களரியிலேயே இக்கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டன. எவ்வித திரைகருமின்றி வட்டமான மேடையமைத்து ஆடும் மரபு இன்றும் மட்டக்களப்பிலும், யாழ்ப்பாணத்திலும் (வட்டுக்கோட்டை தீவுப்பகுதி) காணப்படுகிறது. சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் நாடகம் இவ்வாறு ஆடப்பட்டது. இப்பொழுது திரைகளமைத்து ஆடத் தொடங்கியுள்ளனர்.

தமிழ்க் கூத்துக்களில் அண்ணாவியார் பெறும் முக்கியத்துவத்தை நாடகம் வில் 'பொத்தே குரு' பெறுகின்றார். தமிழ் கூத்துக்களில் மத்தள அண்ணாவியார் பெறும் இடத்தினை நாடகம் வில் 'பேரகாரயோ - Berakarayo (மத்தளம் வாசிப்ப

வர்) பெறுகின்றார். ஏடுவழங்குதல், பயிற்சியளித்தல், களரியேற்றுதல் ஆகியனவற்றிலும் மிகுந்த ஒற்றுமையைக் காண முடிகிறது.

அண்ணாவியார் பாடும் கடவுள் வாழ்த்துடன் தமிழ்கூத்து ஆரம்பமாவது போல 'நாடகம்' வும் பொத்தேகுரு பாடும் 'முலாரம் பய'வுடன் ஆரம்பமாகும். தோடயத்தைத் தொடர்ந்து கோமாளி வருதல், கட்டியகாரன் வருதல் என்பனவும் இரு கூத்துக்களுக்குமிடையே உள்ள ஒற்றுமைகளாகும். நாடகமவில் வரும் செல்லப்பிள்ளை, செல்லன்லமா ஆகிய பாத்திரங்கள் இத்தகையனவேயாகும்.

வட இலங்கை நாட்டார் கூத்துக்களில் பாடப்படும் பாடல் வடிவங்களாகிய வெண்பா, விருத்தம், ஆசிரியம், இன்னிசை கலிபா, கலித்துறை, கலி, கொச்சகம், பரணி, கல்வெட்டு, சுந்தார்த்தம் ஆகியனவும் சிங்கள நாடகம் விலும் பாடப்படுகின்றன. தமிழ்க் கூத்துக்களில் கையாளப்படும் 'தரு' 'தர்க்கம்' 'வசனம்' என்பனவும் நாடகம் வில் வழக்கிலுண்டு¹¹ தமிழ்க் கூத்தர்களால் ஆடப்படும் ஆடற் கோலங்களும் நாடகமவில் அப்படியே கையாளப்படுகின்றன.

தற்கால சிங்கள அரங்க வளர்ச்சிக்கும் தமிழ் அரங்கின் பங்களிப்பு முக்கியமானது. பேராசிரியர் ஈ. ஆர் சரச்சந்திராவின்

தேசிய நாடக வடிவத் தேடலின் போது உருவானவையே 'மனமே' 'சிங்கபாகு, ஆகிய ஒப்பற்ற இரு நாடகங்களாகும். இந் நாடகங்களில் பேராசிரியர் கையாண்ட இசைவடிவங்களும், ஆடல் வடிவங்களும், 'நாடகம்' விலிருந்து பெற்றனவாகும். இதனை பேராசிரியரே உறுதி செய்கின்றார்.¹² சிங்கள நவீன நாடக' வடிவத்தின் தோற்றவாய்க்கு முக்கியமாக அமைவது 'நாடகம்' ஆகும். இவ்வடிவம் தமிழ் நாட்டு கூத்திலிருந்து பெறப்பட்டதென்பது யாவரும் அறிந்ததே.

இவைதவிர சிங்களக் கிராமிய மக்களால் பாடப்படும் 'மீனவர் பாட்டு' 'கப்பற்பாட்டு' 'வண்டிப்பாட்டு' என்பனவும் சிங்களச் செந்நெறி இசையாக மலர்ந்துள்ள 'வண்ணம்' (வண்ணம்) வீரஹ' (காதலிசை - வீரகதாபம் சம்பந்தமானது Viraha) பஜனம் (பஜனை) 'வர்ணணா' (வர்ணனை) என்பனவும் தமிழ் இசையிலிருந்து சிங்கள இசைக்குச் சென்றனவாகும்.

இதுவரை ஆராய்ந்தனவற்றிலிருந்து தமிழ் அரங்கக் கலை எவ்வளவு தூரம் சிங்கள அரங்கக்கலை வளர்ச்சியில் செல்வாக்குச் செலுத்தியிருக்கின்றது என்பது புலப்படுகிறது. அரங்கக் கலை சிங்கள தமிழ் மக்களின் ஒற்றுமைக்குப் பாலமாகவும் ஒரு காலத்தில் விளங்கியிருக்கின்றது என்பதும் தெரிய வருகிறது.

அடிக்குறிப்பு

1. Mendis G. C. Early History of Ceylon Pg 8, Calcutta 1947
2. Bouguet A. C. Hinduism Pg 18, London 1945
3. Thambimuttu E. L. Dravida Pg 7, Colombo
4. Emerson Tennant Ceylon Vol. 1 Pg 330, London
5. சுந்தரம்பிள்ளை காரை. செ. சிங்களப் பாரம்பரிய அரங்கம் பக். 30 கொழும்பு 1997
6. Raghavan M. D. Sinhala Natum Pg 130 - 131, Colombo 1967
7. சுந்தரம்பிள்ளை காரை. செ. மே. நூ பக் 84
8. Sarachchandra E. R. தமிழ் சாகித்திய விழா மலர் 1993 பக் 101, கொழும்பு.
9. Sarachchandra E. R. Folk Drama of Ceylon (1956) Pg 95, Colombo
10. Goonatilleka M H. Nadagama pg 40 - 45, New Delhi 1984
11. சுந்தரம்பிள்ளை காரை. செ. மே. நூ பக் 102
12. Sarachchandra E. R. தமிழ் சாகித்திய விழா மலர் 1993 பக் 102 - 103
13. Sarachchandra E. R. Folk Drama of Ceylon Pg 11 - 12

இற்றைக்கு ஒரு நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் தென் இந்திய தமிழ் அரங்கானது முற்றுமுழுதாக, இந்தியக் காவியங்களிலும், மதச்சூழலிலும் இருந்து எழுந்தகதைகளையே பிரதிபலிப்பதாக இருந்தது. நடப்பியல் சமூகப் பிரச்சனைகளை எடுத்துக் காட்டும் நாடகங்கள் முதன்முதலாக 1870 இல் தான் எழுதப்பட்டது. ஒரு தொகையினதான நாடகங்கள் மதவிடயங்களையே உள்ளடக்கியதாகத் தொடர்ந்திருப்பினும், சமூகப் பிரச்சினையுடனான இப்புதிய அணுகுமுறை வேறுவழியில் ஒரு முன்னேற்றத்தை அறிமுகப்படுத்தி இந்நூற்றாண்டின் இரண்டாவது காலப்பகுதியில் மட்டுசின் அரசியல் பரிணாம வளர்ச்சிக்கு ஒரு பெரும் காரணியாகவும் அமைந்தது.

இருபதுகளில் தொடங்கிய இந்திய சுதந்திர இயக்கமானது தமிழ் அரங்கை சமூக அரசியல் சீர்திருத்தங்களின் நேரடி பாட்டுக்குள் இழுத்துக் கொண்டது. பிரித்தானிய ஆட்சிக்கு எதிராகப் போராட்டத்தில் தலைமைவகித்த காங்கிரஸ் கட்சியின் பிரச்சார நடவடிக்கைகளுக்கு தமிழ் அரங்கு பாவிக்கப்பட்டது. காலணித்துவ அடக்குமுறைக்கு எதிராக மக்களை ஒன்றுபட்டு போராடும்படி வேண்டி நாடகங்கள் பல எழுதப்பட்டன. அவ்வாறான ஒரு நாடகமே 1921 இல் மேடையேற்றப்பட்ட "கதரின் வெற்றி" எனும் நாடகமாகும். (கதர் என்பது கையால் நெய்யப்பட்ட ஒரு துணி, பெரிய பிரித்தானியாவில் இருந்து இறக்குமதி செய்யப்பட்ட துணிமணிகளுக்குப் பதிலாக காந்தியின் வேண்டுகோளுக்கு ஏற்ப நெய்யப்பட்டதுணி) இந்நாடகம் மிகவும் வெற்றியளித்தபடியால் பிரித்தானிய அதிகாரிகளால் தடை செய்யப்பட்டது. இதனுடன் சேர்த்து காலணித்துவ ஆட்சிக்கு எதிராக பிரச்சாரம் செய்த "தேசியக் கொடி" என்னும் இன்னொரு

நாடகத்தையும் அவர்கள் தடை செய்தனர். இக் காலகட்டத்தில் அரங்கு காந்திய சீர்திருத்தம் என்னும் இலட்சினையை தன்னுள் உள்வாங்கிக்கொண்டு; சுதந்திர இயக்கங்களிடமிருந்து ஒரு புதிய உத்வேகத்தையும் பெற்றுக்கொண்டது.

சில நாடகங்கள் நேரடியாகவே பிரித்தானியாவுக்கு எதிரானதாக இருந்தன. அவை உடனடியாகவே பிரித்தானிய அதிகாரிகளால் அழக்கப்பட்டன. ஆனாலும் பாரதத்தின் பண்டைய பெருமையைப் பேசுவதன்மூலம் காலணித்துவ எதிர் உணர்வுகளை மக்களிடையே பரப்ப முடிந்தது. சரித்திராகிரியர்கள் புராதன இந்தியாவின் கலைத்துவ சாதனையை முதன்மைப்படுத்துவதன் மூலமும்; சிறிய இராச்சியங்களை சாம்ராச்சியங்களாகவும், அரசுகளை ஜனநாயகவாதிகளாகவும், குழுமங்களை குடியரசாகவும் வர்ணிப்பதன்மூலமும்; தமிழ்நாட்டின் கலாச்சார பாரம்பரியத்தை வெளிப்படுத்தும் நாடகங்கள் தமிழ் பேசும் பிரதேசங்களில் மேடையேற்றப்பட்டது. இவ்வாறாக ஒரு மைல் கல்லாக அமைந்துவிட்ட நாடகமே 1942 இல் பண்டைத்தமிழ் பெண்புலவர் ஒருவரை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த "ஓளையாயார்" நாடகம்.

1930 இன் பிற்பகுதியில் அரங்கானது அரசியல் சுதந்திரத்திற்காகப் போராடும் இயக்கங்களுடன் தன்னை மிக வன்மையாக இணைத்துக் கொண்டது. நேரடியாக அரசியல் செய்தியை தராத நாடகங்களில் இடைவேளையின் போது முன்னணி நடிகர்கள் சுதந்திர இயக்கப் பாடல்களையும், காந்தி, நேரு போன்றவர்களின் பாடல்களையும் பாடுவதும் வழக்கமாகியது. நாற்பதின் தொடக்கத்தில் பெரும்பாலான நடிகர் குழாம், குறைந்தது. ஒரு அரசியல் நாடகமாவது தங்கள் சபாவில் வைத்திருப்பர்.

நடிகர்களாக அரசியல்வாதிகள்

போரசிரியர் கா. சிவத்தம்பி
தமிழில் : அல்வி

சுதந்திர இயக்கம் உச்ச நிலையை அடைந்த ஒரு கால கட்டத்தில் சமூக, அரசியல் விடயங்களை கருவாகக் கொண்ட நாடகங்கள் அதிகரித்தன. ஆனால் அரங்கானது இக்கால கட்டத்தில் ஒரு தனிக் கட்சியின் நிகழ்ச்சியை முன்னெடுத்துச் செல்லவோ அல்லது ஒரு நியாயமான அரசியல் சமூக உயர் சிந்தனைக்கோ பாவிக்கப்படாது, காலனித்துவத்திற்கு எதிரானதும் சுதந்திர இயக்கங்களின் இந்திய உணர்வலைகளை ஊட்டிவிடுவதற்குமாக உதவியது “பத்திரிகைகளை விட நாடகமே மக்களுடைய உணர்ச்சி பூர்வமான அபிலாசைகளை கொடூர ஆட்சிக்கெதிராக கட்டியெழுப்பும் ஆயுதமாக முன்னெடுத்துச் செல்லும் தன்மை வாய்ந்தது” என்று ஒரு விமர்சகர் கூறுகிறார். நடிகர்கள், நாடகவியலாளர்கள், நாடக ஆர்வலர்கள் போன்ற அனைவரும் சுதந்திரக் கொந்தளிப்பின் பங்காளரானார்கள். இருபதில் இருந்து நாற்பதின் நடுப்பகுதி வரை தமிழ் நாடகமானது, நாட்டின் ஏனைய பகுதிகளில் உள்ள அரங்குகளைப் போல் சுதந்திரத்திற்கான தேசியப் போராட்டத்திற்கு பங்களிப்புச் செய்தது. ஆனால் தமிழ் அரங்கின் மீதான அரசியல் தாக்கமானது அரங்க விவரவில் வேறு வித்தியாசமான ஒரு வடிவத்தை எடுக்க வைத்தது.

திராவிட இயக்கத்தின் முகிழ்ப்பானது, அரசியல் சார்புள்ள தமிழ் அரங்கில் தன் தாக்கத்தை ஏற்படுத்திக் கொண்டது இவ்வியக்கமானது தேசியத்தை மேம்படுத்துவதற்குப் பதிலாக தமிழ் நாட்டையும், தமிழ் கலாசாரத்தையும் புனிதப்படுத்துவதற்கே குரல் கொடுத்தது. 1950 அளவில் தமிழ் அரங்கானது (அதனுடைய இயற்கையான வெளிப்பாடான தமிழ் சினிமாவுடன்) தி.மு.கவினதும் அதன் இலட்சியத்திற்குமான பிரச்சார ஆயுதமாக உருப் பெற்றபெற்றது. உண்மையிலேயே, சினிமாவுடனும் அரங்குடனும் தி.மு.க. வின் மிக நெருங்கிய தொடர்பானது, அதனை ஒரு “கூத்தாடிகள் கட்சி” என தாக்கப்படுமளவிற்கு வைத்து விட்டது.

அரங்கை கட்சி அரசியலின் மிகவிருவிருப்பான சுழல்காற்றாக கொண்டுவந்தமைக்கு மிகவும் பொறுப்பானவராக விளங்கியவர்திரு. C. N. அண்ணாத்துரை அவர்களேயாகும். அத்துடன் அவரே அரங்கின் வளத்தை பாராட்டி அதை அரசியல் பிரச்சாரத்திற்கான ஒரு ஊடகமாக ஆக்கிய முதல் அரசியல்வாதி. அரங்கின் மறுமலர்ச்சி மிகமிக முக்கியமானது ஒன்றும். நாட்டின் புதிய விழிப்புணர்வுக்கு இது ஒரு நல்ல எடுத்துக்காட்டு என்றும், ஒரு நல்ல அரங்கு, மக்கள் வருங்காலத்தில் எப்படி வாழவேண்டும் என்பதை எடுத்துக்காட்டும் ஒரு சாதனம் என்றும் அண்ணா எடுத்துரைத்தார்.

தானே ஒரு வெற்றிகரமான நாடக ஆசிரியனாகவும், நடிகனாகவும் இருந்துகொண்டு, அரங்கின் சேவையை தமிழ்சார்ந்த இலட்சியப்பணிக்கு உபயோகப்படுத்தினார். அவருடைய முதல் நாடகமாகிய சந்திரோதயம் (1943) பலமுன்னேற்ற கரமான சமூகமாற்றத்தை முன் வைத்தது. இந்து ஆலயங்களின் சொத்துக்கள் அரசுடமையாக்கப்படல் வேண்டும் என்று வலியுறுத்தினார். விதவைகள் மறு வாழ்வுக்கான தடைச்சட்டத்தில் சட்டரீதியான சில சீர்திருத்தங்களைக் கொண்டு வரவேண்டும் என்பதை மும்முரமாக எடுத்துரைத்தார். ஜமீன்தார் அமைப்பின் பாதுகாப்பை எடுத்துரைத்தார். (ஜமீன்தார் என்பவர்கள் அரசுக்கு வருட வாடகை செலுத்தும் நிலச்சுவாந்தர்) ஜமீன்தார் அமைப்பின் மேல் காட்டப்பட்ட எதிர்ப்பும் விவசாயிகள் கடனாளியாக இருப்பதற்கும், நிலமற்றவர்களாக இருப்பதற்கும் காரணமாக இருந்த பெரிய ஜமீன்தார்களுக்கு ஆதரவு வழங்கிய ராமசாமி நாயக்கர் போன்றவர்கள் குற்றம்சாட்டப்பட்டதும் இந்நாடகம் கட்சியில் ஜமீன்தார் சார்பான ஒரு மாயையை மாற்ற உதவியது

அண்ணாத்துரை நாற்பதுகளில் தனது கட்சியின் சமூக அரசியல் சிந்தனைகளைப் பிரதிபலித்து பல நாடகங்களை எழுதினார் திராவிடர் கழகம் அடிப்படையிலேயே

தமிழ் நாடங்களின் ஆதாரமாக விளங்கிய புராணக் கதைகளை எதிர்த்தார்கள். திராவிடர் கழகத்தை பொறுத்தவரை சமஸ்கிருத காவியமாகிய இராமாயணம், மகாபாரதம் போன்றவையும், புராணங்களும் வடவராகிய பிராமணர்களின் ஊடுருவலின் ஆதாரங்களாகவே தென்பட்டது. அதாவது இராமாயணம் வெறுமனே இராமனுடைய கதையல்ல. கடவுளின் அவதாரமாகிய அவன் தீயவர்களை அழித்து நல்லவர்களை வாழவைத்த கதையும்ல்ல. ஆனால் இது தமிழ்நாட்டின் மேல் ஏற்பட்ட ஒரு கலாச்சார படையெடுப்பின் வரலாறு. இவ்வாறாக வடக்குக்கு எதிர்ப்பும் தமிழுக்குச் சார்புமான உணர்வுகளின் பிரதிபலிப்பே அண்ணாத்துரையின் நாடகங்களின் குண இயல்புகளாக இருந்தன. உதாரணமாக "நீதிதேவன் மயக்கம்" என்னும் நாடகத்தில், இராவணனின் வழக்கமான தன்மையை மாற்றி, இக்காவியத்தை தமிழில் தந்த மாபெரும் கவிஞனாகிய கம்பனை, நீதிமன்றத்தின் முன் நிறுத்தி, தன்னை ஒரு இராட்சதனாக வர்ணித்தமைக்கு அவரைக் குற்றவாளியாகக் கூண்டில் நிறுத்துகின்றான் இராவணன். (இதில் அண்ணாத்துரையே இராவணனாக நடித்தார்.) இவ்வாறே அவருடைய "கல் சுமந்த கண்கள்" என்னும் நாடகம். இது தமிழ் காப்பியமாகிய சிலப்பதிகாரத்தில் இருந்து ஒரு பகுதியாகும். அங்கே திராவிட மன்னன் வடக்கு நோக்கி படையெடுக்கின்றான், பல இராட்சியங்களை வெல்லுகின்றான், திரும்பி வரும் பொழுது தன்னை அவமதித்த இரண்டு அரசர்களையும் கைதியாக்கி அவர்கள் தலைமேல் கல்லைச் சுமத்திக்கொண்டுவந்து காவியத் தலைவியாகிய காவல் தெய்வம் கண்ணகிக்கு கோயில் கட்டுவித்தான்.

அண்ணாத்துரையின் மிக முக்கியமான நடவடிக்கைகளில் ஒன்று, 1944ம் ஆண்டு T. K. S. சகோதரர்களினால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட (பிரபல்யமான தொழில் முறைக் கலைஞர்கள்) தமிழ் நாடகப் பிரச்சினை சம்பந்தமான மகாநாட்டை

ஓட்டியதாக இருந்தது. திராவிடர் கழகம் இந்த மாநாட்டை எதிர்த்தாலும்கூட, அண்ணா மாநாட்டுப் பிரதிநிதிகளுக்கு ஆற்றிய சொற்பொழிவின் பின்னர், T.K.S. குழுவினரின் முக்கிய பிரமுகராகிய T. V. நாராயணசுவாமி அண்ணா கூட்டத்தின் ரோடு இணைந்துவிட்டார். இந்த இணைப்பின் பலனாகவும், அண்ணாவின் முயற்சியாலும் திராவிடர் கழகம் நாடகத்தை தனது கட்சி நடவடிக்கையின் முக்கிய தளமாக்கிக்கொள்ளத் தீர்மானித்தது. அத்துடன் அண்ணாத்துரை இளம் அரங்கக் கலைஞர் குழுவினரை தனது ஆதரவாளர்களாக இணைத்துக் கொண்டார். இத்தகையவர்களே பிற்காலத்தில் அவருடன் இணைந்து திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தின் ஸ்தாபக அங்கத்தினர்களானார்கள். அதேபோன்ற கலைஞர்கள்தான் M. கருணாநிதி (முதன்மந்திரி - மட்றால்) R. நெடுஞ்செழியன் (கல்வி மந்திரி) K. A. மதியழகன் (நிதி மந்திரியாக இருந்தவர்), A. P. ஜனார்த்தனன் போன்றவர்கள்.

தனிப்பட்ட, மற்றும் பல அரசியல் காரணங்களுக்காகவும், அண்ணா 1949 ஆம் ஆண்டு திராவிடர் கழகத்தை விட்டு விலகி, திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தை உருவாக்கினார். அங்கே அரங்கை அரசியலில் ஈடுபடுத்தும் ஒரு மிகத் துரித இயக்கமுள்ள கோட்பாட்டை முன்னெடுத்தார். தொடக்கத்தில் தி. மு. க. அரங்கை மிக விரிந்த அளவிலான ஒரு தொடர்பு சாதனமாக பாவித்தது. அண்ணா கட்சிக் கூட்டங்களின் முடிவில் நாடகங்களை மேடையேற்றத் தொடங்கினார் அதில் கட்சித் தலைவர்களே முக்கிய பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்தனர். இவ்வாறானதோர் அரங்கச் செயற்பாடு அவர்களுக்கு கூட்டத்தைச் சேர்க்கும் ஒரு மேலதிக உந்து சக்தியாக விளங்கியது. ஒரு கூட்டத்தில் அண்ணா, எல்லோரும் அமர்ந்திருந்து வானொலியை கேட்பது போன்றதோர் காட்சியை அமைத்திருந்தார். அங்கே சொல்லின் செல்வர் என அழைக்கப்படும் நெடுஞ்செழியன் உரையாற்றிக் கொண்டிருந்தார். கருணாநிதி அவற்றுக்கு மறுமொழி கொடுத்துக்

கொண்டிருந்தார், அந்நேரம் அண்ணா சொல்லுவார், யார் இந்த சொற்பொழிவாளர்? அவருடைய மொழிநடையின் அழகுதான் என்ன? என்று. இவ்வாறு அண்ணாவின் தமிழ் மொழி ஆற்றலும் தலைமைத்துவமும் ஒன்றிணைந்து செயற்பட முடிந்தது.

தி.மு.க. அங்கத்தவர்களாலும், ஆதரவாளர்களாலும் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் அரசியல், சமூக, கலாசார ரீதியாக ஆரிய வர்க்கத்தால் திராவிடர்களின் புசுழ் பெற்ற நாடகம் குறையாடப்பட்டது என்பதையும் அந்த துன்ப நாடகங்களைப் பிரகடனப்படுத்துவதுமாகவே இருந்தது.

வட இந்திய ஆதிக்கத்தை உலுப்பி; பிராமணிய வழக்காறுகளையும், அவர்கள் செல்வாக்கையும் மறுதலிப்பதன் மூலமே தமிழன் விடுதலை அடையலாம் என்பது பொதுவாகவே தமிழர் கலாச்சாரத்தின் உயர்வுக்காக வாதாடும் தி. மு. க.; வுக்கு நல்ல ஆதரவைக் கொடுத்தது. எனவே தி. மு. க. வின் நாடகங்கள் ஏனைய சமூக நாடகங்களைவிட ஒரு முக்கிய விடயத்தில் மாறுபட்டதாகவே இருந்தது. தி. மு. க. அல்லாதவர்களின் நாடகங்கள் பிரச்சினைக்கு படிப்பின்மையும், அறியாமையுமே காரணம் எனக் கருதுகையில் தி. மு. க. வோ நடைமுறையில் உள்ள சமூக அமைப்பே காரணமெனக்கூறி வட இந்திய கோட்பாடுகளையும், அவற்றை இங்கு நிலை நிறுத்துவோரையும், அதிவன்மையாகக் கண்டித்து; வட இந்திய ஆதிக்கத்தை தூக்கி எறிவதன் மூலம்தான் தமிழ் சமூகம் அதன் கேடுகளில் இருந்து விடுபட்டு முன்னேற முடியும் என வேண்டுகோள் விடுத்தார். புரட்சி கரமான பார்வையுடன் அமைந்த இவர்களது நாடகங்கள், பிராமணிய இந்து அடிப்படையில் அமைந்த தாபனங்களுக்கும் அதன் நீண்டகால சமூக பாரம்பரியத்துக்கும் ஒரு கேள்விக்குறியானது.

ஏப்படி கட்சி தனது எண்ணங்களை வெளியிட அரங்கைப் பாவித்தது என்

பதை சில தி. மு. க. வின் நாடகங்களை பகுத்தாய்வதன் மூலம் அறியலாம்.

அண்ணாத்துரையின் 'காதலே ஜோதி' என்னும் நாடகத்தில் ஒரு பிராமண நிலப் பிரபு வில்லனாக வருகின்றார். சந்திரசேகர ஐயர் என்ற பிராமணனும், அவருடைய கையாட்களாகிய தாண்டவராயன், பொன்னன் என்பவர்களும் கிராம விவசாயிகள் அடிமைத் தழையில் இருந்து விடுதலை அடைவதைத் தடுத்தார்கள். ஐயருக்கு இரு பிள்ளைகள், ஒருவர் அருள்சுமார் ஒரு பிரசித்த சினிமா நடிகன். மற்றையது மகள் ஒரு விதவை. பட்டணத்தில் டாக்டராக இருக்கிறார் தாண்டவராயனுக்கு ஒரு விதவையான மகள் அவள் பெயர் பொன்னி அவள் பொன்னன் என்பவனால் கெடுக்கப்பட்டாள் அதனால் தற்கொலை செய்ய முயன்றாள் ஆனால் தன் சகோதரன் பக்கிரி என்பவனால் காப்பாற்றப்பட்டாள். பக்கிரி பொன்னனை தன் தங்கையை மண முடிக்க வேண்டினான். ஒரு விதவையின் மறுமணம் கிராமிய பாரம்பரியத்திற்கு மாறாக இருந்தும் கூட ஐயர் மறுப்பின்றி தனது வாழ்த்துதலைத் தெரிவிக்கின்றார். ஆனால் தனது மகள் டாக்டர் தனது விருப்பப்படி ஒருவனை மணம்முடிக்க விரும்பும் பொழுது கொதித்து எழுகின்றார். (அவள் ஒரு இந்திய படை வீரன், இவருடைய கிராமத்தையே சேர்ந்தவன்) அது மட்டுமல்லாது சீர்திருத்தவாதியாக நடத்து மக்களின் ஆதரவைப் பெற்ற ஐயரின் மகனாகிய அந்த நடிகனும் இத் திருமணத்தை எதிர்த்தார். ஐயர் தனது மகளின் காதலனின் வீட்டைக் கொழுத்தி அவனை உயிருடன் எரிக்கவும் தயாரானார். ஆனால் முடிவில் ஐயர் இத் திருமணத்திற்கு சம்மதிக்க வேண்டியவரானார். மணமக்கள் தி. மு. க. வின் கோட்பாட்டின்படி பிராமணக் குருவுக்குப் பதிலாக ஒரு கிராமத் தலைவர் முன்னிலையில் திருமண வைபவத்தை நடத்துகிறார்கள்.

இந்த நாடகம் 33 காட்சிகளை உடையது. இவற்றுடன் 7 காட்சிகள் நினைவு கூறலாகும். அண்ணாத்துரை முழுமையாகவே சினிமாவின் ஆழுமைக்குள் உட்பட்

டார். தமிழ் நாட்டின் சராசரி அரங்கப் பார்வையாளர் அலங்கோலமான காட்சிகளையோ அன்றேல் கோர்வையற்ற அமைப்பு முறையையோ அவ்வளவாகப் பெரிது படுத்தவில்லை. தங்கள் நிஜ வாழ்க்கையில் தங்களை ஒடுக்கும் சக்திகளுக்கெதிராக கிளர்ந்தெழுந்து, அதனை தங்களுக்குள்ளேயிருந்து எழும் ஒரு கதாநாயகன் அடக்கும் கதைகளையே அவர்கள் விரும்பினார்கள். அண்ணாத்துரையோ இவ்வாறான அவர்களது அபிலாசைகளை புத்திசாலித்தனமாக நிறைவு செய்தார்.

“காதல் ஜோதியில்” எப்படி அந்தக் கபடமான பிராமண நிலப் பிரபு சாதாரண மக்கள் மேல் தனது பொருளாதார, மத ஆதிக்கக் கட்டுப்பாட்டை வைத்து அவர்களைச் சுரண்டினான் என்பதை எடுத்துக் காட்டினார். அத்துடன் அந்த சினிமா நடிகனான வன் புகழ்மிக்க நட்சத்திரமாக விளங்கியும் கூட தனது பிராமணிய வர்க்க நலத்தைப் பேணும் ஒரு பிற்போக்கு வாதியாக இருந்தான். அவனுடாக அண்ணாத்துரை பிற்போக்கு வாத சினிமாத் தொழிலின் ஏகபோக உரிமைகளைத் தாங்கினார். மாறாக அந்தப் படை வீரனோ தனது நேர்மை காரணமாகவும், பிறருக்கு உதவும் தன்மையாலும் மற்றவர்களால் நேசித்து விரும்பப்படுவனாக படைக்கப்பட்டான்.

அவன் அழகான, புத்திசாலியான, வீரமுள்ள, சுயநலமற்ற ஒரு முன்மாதிரியான தமிழ் கதாநாயகன். சுவாரிஸ்யமாகப் பொன்னியின் சகோதரன் பக்கிரிதான் சமூக சீர்திருத்தவாத பண்பை உள்ளடக்கியிருந்தான். ஒரு கோமாளியாக பக்கிரி பிராமண ஆதிக்கமிக்க இந்துக் கலாச்சாரத்தின் பொது அம்சங்களான சமூக விரோத, பிற்போக்குவாத தன்மையுடைய புராணக் கதைகளை வெளிக்காட்டினான்.

கருணாநிதியின் “தூக்குமேடை” ஒரு கிராமப் பிராமணப் பூசாரி விவசாயிகளின் மேல் செலுத்தும் மேலாதிக்கத்தையும், ஒரு பிராமணரல்லாத மாணவன் பிராமண மாணவனுக்கு வழங்கப்படும் சலுகைகளை

எதிர்த்து எழுவதையும் (விசேடமாக கோட்டா அமைப்பு முறை பிராமண மாணவனுக்கு வசதியாக அமைவதும் பிராமண, பிராமணரல்லாதாருக்கென இருவேறு தங்குமிடம் ஒதுக்குவது) பிராமணர் தமிழ் உணர்வலைகளை நசுக்க முற்படுவதையும் எடுத்துக் காட்டுகின்றது. “தூக்கு மேடை” தமிழில் ஒரு மறு மலர்ச்சியான படைப்பு என்றார் அண்ணாத்துரை. கதாசிரியரே இந்நாடகத்தில் கதாநாயகன் பாண்டியனாக நடித்தார். தி. மு. க. வீன் எதிரிகள் கூட அவர் நடிப்பதைக் காணவந்தனர்.

“தூக்கு மேடை” மிக அழகாக எதிரிகளை இனங்கண்டது. மாணவ விடுதியின் போஷகரான அபிநயசந்திர முதலியார் ஒரு சந்தர்ப்பவாதி. பிராமணரல்லாதவரின் பிரதிநிதியான அவர் தனது அதிகாரங்களை, வல்லமையைப் பாவித்து, அரசியல் சமூக, பாலியல் நலன்களையெல்லாம் அனுபவிப்பவர். கல்லூரியின் தமிழ் பண்டிதரான பரமார்த்திக ஐயன்காரும் அவருடைய மாணாக்கனாகிய அத்தனாரி என்பவரும் தமிழ் பற்றுமிக்க மாணவர்களை அழிப்பதையே நோக்கமாகக் கொண்டிருந்தார்கள். இந்நாடகம் தி.மு.க. வீன் தமிழ் உணர்வை கோடிட்டுக் காட்டியது. கதாநாயகன் பாண்டியன் (பண்டைக்கால தமிழ் மூவேந்தர்களுள் ஒருவரையினர்) சமஸ்கிருதத்தைவிட தமிழே உயர்ந்தது என்று விவாதமிட்டு அதை நிரூபித்து, பாடசாலை பேச்சுப்போட்டியில் அத்தனாரியை தோற்கடிக்கின்றான். ஒரு சண்டையில் அவன் பிராமணரல்லாத மாணவர்களுக்குத் தலைமை தாங்கி. தமிழர்கள்மேல் பிராமணர் திணித்த சமூக பேதங்களையும், கட்டுக் கதைகளையும் சாடிதான் ஒரு தீவிர பகுத்தறிவு வாதியாக காட்டிக்கொண்டான். (அண்ணாத்துரை தி. மு. க. வை பகுத்தறிவு வாதிகள் பாசறை எனக்கூறுவது வழக்கம்.) அங்கே தலைமை ஆசிரியரின் மகள் வேணிக்கும் பாண்டியனுக்கும் ஏற்பட்ட காதல், இறுதியில் பாண்டியனைத் தூக்குமேடையில் நிறுத்தியது. ஐயன்காரர், முதலியாருக்குத் தன் மகளைக்

கொடுக்க மறுத்ததிற்காக தலைமை ஆசிரி ரைக் கொல்லுகின்றான். அப்பழி பாண்டியன்மேல் சுமத்தப்படுகின்றது. வேணி முசுவியாரைக் கொல்வது. தனது உரிமைக்குப் போராடும் விடுதலை பெற்ற தமிழ் பெண்ணொருத்தியின் எழுச்சியைக் காட்டுகின்றது. இறுதியில் தூக்குமேடை ஏறமுன்னர், பாண்டியனின் நீண்ட சொற்பெருக்குடன் நாடகம் முடிவடைகின்றது. போராட்டத்தை முன்னெடுத்துச் செல்ல தமிழ் இளைஞரை அழைத்துக்கொண்டு, "தூக்குமேடையேறும் படித்தறிவு வாதிகளில்தானே கடைசியானவனாக இருக்கட்டும்" என்றான்.

ஐம்பதுகளின் பிற்பகுதியில் அரங்கு தி. மு. க. வின் முக்கிய பிரச்சார நடவடிக்கைகளில் ஒன்றாகியது மாத்திரமல்ல தமிழின் சிறந்த நாடகங்கள் சில தி. மு. க. வினதாகவே இருந்தது. கிட்டத்தட்ட எல்லா நாடகங்களும் கட்சித் தலைவர்களாக இருந்த நாடகக்காரர்களாலேயே எழுதப்பட்டது. அனேகமாக முக்கிய பாத்திரங்களினை தலைவர்கள் தாங்களே நடித்தார்கள். தி. மு. க. வின் சிறப்பம்சமான ஏற்பாடு என்னவெனில், மக்கள் முன் தாங்கள் நேராகவும், தங்களின் நாடகங்கள் மூலமாகவும் உரையாடியமை. பிரசித்தி பெற்ற ஆற்றுகையாளரும், அரசியல்வாதிகளும் அநேகமாக ஒரே ஆளாகவே இருந்தார்கள்.

1967ம் ஆண்டு தி. மு. க. வின் அமோக வெற்றியானது ஓரளவில், அரங்கு பிரச்சாரத்திற்கும், பிரபலத்திற்குமாக மிக வலுவாகப் பாவிக்கப்பட்டமையேயாகும். தமிழ்நாடக அரங்கிற்கும் சினிமாவுக்கு மிடையில் அதன் உள்ளடக்கத்திலும். மோடியிலும் சிறிய வித்தியாசம் தெரியினும், அரங்குடன் தி. மு. க. வின் நெருங்கிய உறவையும், சினிமாவில் அதன் ஈடுபாட்டையும் பிரித்து நோக்க முடியாது. (முதல் தமிழ் பேசும்படம் 1934 இல் உருவாக்கப்பட்டது.) தமிழ் சினிமா தொடக்கத்தில் கட்டுக்கதையையே கருவாகக்

கொண்டிருந்தது. அத்துடன் இதுவே தமிழ் நாடக அரங்குக்கும் ஆதாரமாக இருந்தது. தொடக்கத்தில் தமிழ் படங்கள் நல்ல நாடகங்களை அப்படியே படம் பிடித்துக் காட்டுவனவாகவே இருந்தன. இப் புராணக் கட்டுக் கதைகளைக் காட்டும் தமிழ் படங்களுக்கு நல்ல கிராக்கி இருந்தது. இந்தியாவுக்கு வெளியாலும் அவை விநியோகம் செய்யப்பட்டன. நாற்பதுகளின் நடுப்பகுதியில் இவ்வாறான புராணக் கட்டுக்கதைகள் மதிப்பிழக்கத் தொடங்கின. சினிமாதொழில் புதிய விடயங்களைத் தேடிய நிலையில் திராவிட இயக்கத்தோடு தொடர்புடைய எழுத்தாளர்களைக் கண்டுகொண்டது. தென் இந்திய சினிமாத் தொழிலானது முற்று முழுதாக தி. மு. க. வினதும், திராவிட பற்றுமிக்க பிராமண எதிர்கோஷத்திற்கு சார்பாக இல்லாதுவிட்டாலும் கூட, அண்ணாத்துரையினதும் சுருணா நிதியினதும் நாடக ஆக்கங்களே நல்ல வருவாயைத் தரக்கூடியது என்பதை உணர்ந்தார்கள். இந்த எழுத்தாளர்களின் பின்னால் ஒரு மாபெரும் அணியே திரண்டது. அவர்கள் கட்டுக்கதையில் இருந்து சமகால சமூகப் பிரச்சினைக்கு திரும்பிய நிலை; அடுக்கு மொழியில் அமைந்த அவர்களது எழுத்து நடை; இவையே சினிமாவின் அக்காலகட்டத்தேடலாகவும் இருந்தது.

பண வருவாய்க்கு அப்பால், மக்களிடம் தங்கள் தமிழ்பற்றை எடுத்துக் காட்டக் கூடியதாக சினிமா விளங்கியமையால், அண்ணாத்துரையும் அவர் சகாக்களும் இதனைப் பெரிதும் விரும்பினர். ஐம்பதின் முழுவதிலும் அறுபதின் தொடக்கத்திலும், தென் இந்திய சினிமாவுக்கு தி. மு. க. வின் மிக வேண்டிய திறனை வழங்கி; அதற்கிடாக கட்சி, மிகப் பலம் வாய்ந்த ஒரு புதிய பிரச்சார ஊடகத்தைப் பெற்றுக் கொண்டது. உண்மையிலேயே இக்கால கட்டத்தில் சினிமா தி. மு. க. வின் பிரச்சார ஊர்தியாகியதுடன், தி. மு. க. வுக்கானதொரு சொந்த அரங்காகவுமானது.

1948ம் ஆண்டு வேலைக்காரி என்ற சினிமாவுடன் அண்ணாத்துரை தனது சினிமாப் பிரவேசத்தை ஆரம்பித்தார். இப்படம் தமிழ் சினிமாவில் ஒரு மைல் கல்லாகக் கருதப்படுகின்றது. காரணம், இது அடுக்கு மொழிநடையில் அமைந்த ஒரு புதிய கருவினை அறிமுகப்படுத்தியது. அத்துடன் தி மு கவுக்கே உரித்தான எடுத்துக் காட்டுக்களுடன் கூடிய கதையம்சத்தையும் உடையதாக இருந்தமையேயாகும். இங்கே வில்லன் ஒரு அயோக்கிய ஜமின் தார். ஏழை விவசாயியின் மகனே கதாநாயகன் அந்த விவசாயி ஜமின்தாரால் கொடூரமாகக் கொல்லப்பட்டான். கதாநாயகன் அதற்குப் பழிவாங்கும் முகமாக ஜமின்தாரின் மகளை மணமுடித்து, அவர் முன்னால் அவளைக் கொடுமைப் படுத்துகின்றான் இப்படத்தின் பெயராக வரும் வேலைக்காரிதான் ஜமின்தாரின் குற்றத்தை நிரூபிக்கும் முக்கிய சாட்சியாக வருகின்றான்.

அண்ணாத்துரை இன்னும் பல சினிமாப் பிரதிகளை எழுதியுள்ளார், ஆனால் கருணாநிதி தான் தி. மு. க வின் வெற்றி கரமான செழுமை மிக்க ஒரு கலைஞனாகத் திகழ்ந்தார்; அவர் ஐம்பது படங்களுக்கு மேல் எழுதியிருந்தாலும் அவரை முன்னணிக்குக் கொண்டு வந்த படம் பராசக்தியாகும். இப்பொழுது அது அவருடைய மிக செல்வாக்குள்ள படமாகக் கருதப்படுகின்றது.

தமிழ் நாட்டைச் சேர்ந்த மூன்று சகோதரர்களாகிய சந்திரசேகரன், ஞானசேகரன், குணசேகரன் என்பவர்கள் பர்மாவில் வேலை செய்கின்றார்கள். அவர்களுடைய தந்தையும், சகோதரி கல்யாணியும் தமிழ் நாட்டில் உள்ள அவர்களது சொந்தப் பட்டணமாகிய மதுரையில் வாழ்கின்றார்கள். தங்கையின் கல்யாணம் அவர்களுக்கு அறிவிக்கப்பட குணசேகரன் இங்கு வருகின்றான் அதனைத் தொடர்ந்து ஜப்பானிய படையெடுப்புக் காரணமாக எல்லோரும் வருகின்றார்கள். இதற்கிடையில் கல்யாணி

யின் கணவன் விபத்தொன்றில் இறக்கிறான். அவனுடைய தந்தையும் சுவலையில் இறக்கின்றார். இறுதியில் கல்யாணிகைக் குழந்தையுடன் அநாதையாகத் தெருவில் நிற்கிறாள்.

சென்னைக்கு வந்த குணசேகரன் தாசி ஒருத்தியிடம் அனைத்தையும் இழக்கிறான். பின்னர் பித்தனைப் போல நடித்து மற் றாஸ் தெருக்களில் காலத்தைக் கழிக்கின்றான். தங்கையைக் கண்டுங்கூட வெட்கத்தினால் அதை அவளுக்கு வெளிப்படுத்தவில்லை. பாலியல் அழைப்புகளுக்கு இடம் கொடுக்காத காரணத்தினால் அவள் வறுமையில் வாடினாள். இறுதியில் தன்னை யும் குழந்தையையும் கொல்லத் தீர்மானித்தாள். கல்யாணி இவ்வாறு நீதிபதிக்கு தன் கதையை சொல்லி முடிக்கையில், அவளுடைய தமையன் அனுமதி கேட்டு நீதிமன்றத்தினுள் வந்து நடந்தவற்றையெல்லாம் ஒப்புவிக்கின்றான். இவ்வாறு கூறிக்கொண்டிருக்கையில் ஒரு இளம் பெண் தான் காப்பாற்றிய குழந்தையுடன் நீதிமன்றக்குள் நுழைகின்றாள். பின்னர் கல்யாணி நிரபராதியாகிறாள். அப்பொழுது பர்மாவில் இருந்து வந்த இரு சகோதரர்களும் குடும்பத்துடன் இணைகின்றார்கள். குணசேகரன் தன் தங்கையின் குழந்தையைக் காப்பாற்றிய அந்தப் பெண்ணை மணமுடிக்கின்றான்.

தமிழ் சினிமாவில் நல்ல வருவை அள்ளிக் கொடுத்த படம் 'பராசக்தி'. உண்மையிலே இப்படம் நல்ல வெற்றியளித்தபடியால் பின்னர் நாடகமாக ஆடப்பட்டது. இதனுடைய வித்தியாசமான கதையமைப்பும், உயர்ந்த, இனிய, அடுக்கு மொழி நடையும் தி.மு கவுக்கு நல்லதோர் பிரச்சாரமாக அமைந்தது. கௌரவ மனிதர்கள் என்போரில் போலித்தனத்தை வெளிப்படுத்தி ஒரு இளம் விதவையை தற்கொலை செய்ய வைத்து அக்கால சமூக பொருளாதார அமைப்பின் தீமையை வெளிப்படுத்திய பொது மனித மேம்பாட்டுக்கான ஒரு சமூக மாற்றத்தை வலியுறுத்தியது.

வேலைக்காரி, பராசக்தி போன்ற படங்களின் சாதாரண கதையமைப்புகள் சினிமாவின் பிரச்சார வல்லமையை பறைசாற்றின. அண்ணாவும், கருணாநிதியும் ஏனையவர்களும் உரையாடலையும், இதமான கவியாடலையும், பிராமண எதிர்கோஷ்டிகளையும், தி. மு. க. ஆதரவான உணர்வலைகளையும் எழுப்பப் பாவித்தார்கள். நீண்ட ஆனால் ஆடம்பரமான வார்த்தையலங்காரங்களுடைய சில பாத்திரப்படைப்புகள் எப்பொழுதும் திராவிட இயக்கத்தின் பிரச்சாரத்தை உள்ளடக்கியதாக இருக்கும். பிரச்சாரத்தில் பாடல்கள் மிக முக்கியம் வாய்ந்தவையாக இருந்தன. தமிழ் பாடல்களில் குறைந்தது சராசரியாக 10 பாடல்களாவது இருக்கும். பாடல்கள் படத்தை விட மிகவும் பரந்த முறையில் விநியோகம் செய்யப்பட்டு, வானொலியிலும் மற்றுமிடங்களிலும் கேட்கக் கூடியதாக இருக்கும். முன்பு உணர்ச்சியற்றதாகவும், மாணசீக உணர்வையூட்டுவதாகவும் இருந்த பாடல்கள், தி. மு. க. ஆதரவான கவிஞர்களின் கைகளில் ஒரு புதிய அரசியல் திருப்பு முனையை அடைந்தது.

அவ்வாறான சில பாடல்கள்தான்:-

1. "தூங்காதே தம்பி தூங்காதே"
(நாடோடி மன்னன்)
2. கா ... கா ... கா ... (பராசக்தி)
3. செந்தமிழே வணக்கம் ...

தமிழ் சினிமா உலகில் தி. மு. க. படிப்படியாக தனது செல்வாக்கை பெருமளவில் பெற்றுக்கொண்டது. வெகு சாமர்த்தியமாக தாங்கள்தான் வர்த்தகச் செல்வாக்கை மெய்ப்பித்துக் காட்டக்கூடிய கட்சியின் எழுத்தாளர்கள் சினிமாத்தொழில்

லில் தாங்கள் பிரச்சாரத்தை அறிமுகம் செய்ய அனுமதிக்கப்பட்டார்கள். கட்சி அங்கத்தவர்களில் சிலர் தயாரிப்பாளர்களானார்கள். இதில் முக்கிய அம்சம் என்னவெனில் பல பிரபல சினிமா நட்சத்திரங்கள் கட்சி அங்கத்தவர்களாகவோ அன்றோல் ஆதரவாளர்களாகவோ இருந்தமை. தென் இந்திய சினிமாவில் ஒரு சினிமா நட்சத்திரம் அதிக செல்வாக்குள்ளவராக கணிக்கப்பட்டார். அவர் தயாரிப்பாளர் இயக்குனர்; படப்பிடிப்பாளர்; பாடலாசிரியர்; கதையாசிரியர்; ஆடையமைப்பாளர் போன்றவர்களுக்கு கட்டளையிடவும், படத்தினை தனது எண்ணத்திற்கேற்ப வடிவமைக்கவும் கூடிய அதிகாரம் உடையவராக விளங்கினார். உதாரணத்திற்கு கதையில் வரும் சண்டைக் காட்சிகளில் நானே வென்று அந்தப்பெண்ணை மீட்கவேண்டும் என்றும்; அதே நேரத்தில் அந்த நடிகர் தி. மு. க. ஆதரவாளராக இருந்தால், ஏழைகளினதும், அடிமட்டத்தில் உள்ளவர்களினதும் உரிமைக்காகப் போராடும் ஒரு கதாநாயகனாகக் காட்டப்படல் வேண்டும் என்று வாதாடக் கூடியவராகவும் இருந்தார். M. G. R. என்று இலட்சக்கணக்கான மக்களால் செல்லமாக அழைக்கப்படும் M. G. இராமச்சந்திரன் தமிழ் சினிமா உலகின் முன்னோடி நட்சத்திரமாகத் திகழ்ந்தார். இன்றுகூட அவருடைய 5ம் வயதின் பிற்பகுதியில் இளம் பாத்திரமேற்று "உலகம் சுற்றும் வாலிபன்" என்னும் படத்தில் நடிக்கிறார். M. G. R. தி. மு. க. வுக்கு தாராளமாக உதவுகின்றார்; அவரே கட்சியின் தனாதிக்காரியாகவும் இருக்கின்றார். கடந்த வருடம் அவர் படப்பிடிப்புக்காக யப்பான் சென்று திரும்பும்பொழுது முதன்மந்திரி கருணாநிதி விமான நிலையத்தில் அவரை வரவேற்கக் காத்திருந்தார்.

(இக் கட்டுரை இற்றைக்கு 20 வருடங்களுக்கு முன் Theatre Drama Rivew என்ற ஆங்கில சஞ்சிகையில் பிரசுரிக்கப்பட்டது.)

கத்தோலிக்க மத வருகையுடன் தொடர்புடையதான மாற்றங்களுள் மிக முக்கியமான மாற்றம் அவர்களால் கையாளப்பட்ட கூத்துக்களின் பாடுபொருள் இந்து சமய, புராண இதிகாசங்களில் இருந்து வேறுபட்டு கத்தோலிக்க மதம் சார்ந்த வகையில் அமைந்ததாகும். இம்மாற்றமே ஏனைய பல மாற்றங்களுக்கான அடிப்படைக் காரணமாகவும் காணப்பட்டது.

கத்தோலிக்க மதக் குருமார் ஆரம்பத்திலிருந்தே சாதாரண பொதுமக்களை தமது மையமாக கொண்டிருந்த காரணத்தினால் சாதாரண மக்கள் சார்பான பள்ளு, குறும், அம்மாணை, கூத்துகள் போன்றவற்றி னூடாகவே சமயக்கருத்துக்களைப் பரப்பினர். இதன் காரணமாக கூத்திலும்

கள் சங்கிலியன் மன்னனால் கொல்லப்பட்டனர்) இதனால் மக்களின் விசுவாசத்தை பலப்படுத்த வேண்டிய தேவை அவர்களுக்கு இருந்தது. இவ் விசுவாச உறுதிப்பாட்டிற்காக புனிதர்கள், வேதசாட்சிகள் அரங்கிற்குக் கொண்டு வரப்பட்டிருக்கலாம். இது தவிரவும் புனிதர்கள் அற்புதங்கள் செய்தவர்களாகக் காணப்பட்டுள்ளனர். அவ் அற்புதங்களை நிகழ்த்திக்காட்டும்போது மக்களின் நம்பிக்கையும் பற்றும் அதிகரிக்கும் என்றும் கருதி இருக்கலாம். இக் கருத்துக்களை ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடிய வகையில் போத்துக்கேய பழைய நாடகம்பற்றி ஆராய்ந்தவரான, ஸ்ரீகக்னோ பீச்சியோ, என்பவரின் கருத்து அமைகின்றது. இவை போத்துக்கேயரது கத்தோலிக்க மத நாடகங்கள் சமயக் கருத்துக்களைப் பரப்பும் சாதனங்கள் ஆகவும் அறநெறியூட்டும் சாதனங்களாகவும்

யாழ்ப்பாணக் கத்தோலிக்க கூத்து மரபு (2)

கதை அம்சத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள்

○ யோ. ஜோன்சன் ராஜ்குமார் ○

கத்தோலிக்க கதைகளை பாடுவித்தனர். மதப் பிரச்சாரமே இவர்களின் பிரதான நோக்கமாக இருந்ததால் கிறிஸ்தவ மார்க்கம் தொடர்பான கதைகளை கூத்தில் பாவிக்கப்பட்டன. பெரும்பாலும் புனிதர்களின் வரலாறே கூத்தாய்ப் பாடப்பட்டது. ஏனெனில் பெரும்பாலான வேத சாட்சிகளும் புனிதர்களும் வேதத்திற்காக அவலமடைந்து உயிர் துறந்தவர்களாக இருந்தனர். 'வேத சாட்சிகளின் இரத்தமே திருச்சபையை வளர்த்தது' என்பார்கள். மதமாற்றக் காலப்பகுதியின் ஆரம்ப பகுதிகளில் கத்தோலிக்க மதத்தை தழுவுவோர் பெரும் துன்பங்களை எதிர்கொண்டனர். (உதம் மன்னாரில் மதம் மாறிய 600 பேர்

விளங்கின என்றும், மேலும் புதிதாக கத்தோலிக்க மதத்தை ஏற்பவர்களது உள்ளங்களை ஈர்த்து சமயத்தின் பால் ஈடுபாடு கொள்ளவும் பக்தி செலுத்தவும் செய்தன என்றும் கூறுகிறார்.¹¹

இது தவிரவும் மேடையில் அற்புதங்கள் மாயக் காட்சிகள் போன்றவற்றை சித்தரிப்பதற்குடாக ரசனையை அதிகரிக்கக் கூடியதாகவும் இருந்திருக்கும். அத்துடன் பங்குகளை நிறுவி தேவாலயங்களை அமைத்த போது அவை பெருமளவில் புனிதர்களின் தேவாலயங்களாக இருந்தன. அப்புனிதர்களின் வரலாற்றை அறிய வைப்பதுவும் தேவையாக இருந்திருக்கின்

மது. அதேவேளை மத்திய காலப் பகுதியில் காணப்பட்ட நாடக வகைகளில் "அற்புத நாடகங்கள்" அல்லது 'புனிதரின் நாடகங்கள்' (Miracle plays) எனப்பட்டவை இந்நோக்கங்களுடனேயே அங்கும் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளன¹². எனவே இவற்றின் தொடர்ச்சியாக இக் கூத்துக்கதைகள் அமைந்திருக்கலாம். இவற்றுக்குரியதான ஏனைய பண்புகளையும் இக்கூத்துக்கள் கொண்டிருந்தன. இதை ஏனைய அத்தியாயங்களில் நோக்கலாம்.

'சென் நீக்கில்' 'தேவசகாயம்பிள்ளை' 'புனித அந்தோனியார்' 'புனித செபஸ்தியார்' 'கத்தரினார்' 'சம்பேதுரு' 'தொம்மையார்' 'சந்தியோசூமையோர் படை வெட்டு' 'எஸ்தாக்கியர்' போன்றவை இவ்வாறான புனிதர்களின் வாழ்க்கை வரலாற்றைக் கொண்ட கூத்துக்களில் சிலவாகும். இப்புனிதர்கள் பற்றிய கதையானது 'வ்ளொஸ் சாங்ரோறும்' என்ற நூலின் அடியாகவே எடுக்கப்பட்டது என்று ஆயர்தியோகுப்பிள்ளை குறிப்பிடுகின்றார். இந்நூல் ஆரம்பத்தில் அதே பெயரில் அழைக்கப்பட்டது என்றும் இதை 'புனிதர்களின் வரலாறு என தியோகுடி ரோசாரியோ தமிழில் எழுதினார் என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். இது லிப்போமன் எழுதிய '160 தூய தந்தையார் வரலாறு' பெறியோன் எழுதிய 'அப்போஸ்தலர்களின் வாழ்வும் செயல்களும்' என்ற நூல்களை தழுவி எழுதியது என்றும் அவர் குறிப்பிடுகின்றார். இதற்கு உதாரணமாக அவர் 'சந்தியோசூமையோர்' அம்மானையில் கூறப்பட்ட புனிதரின் சரித்திரம் பைபிளில் இல்லாது இதிலேயே இருக்கின்றது என்றும் விளக்குகின்றார்.¹³ அவரது கூற்று ஏற்றுக் கொள்ளக்கூடியது ஏனெனில் பைபிளில் புனிதர்களின் வரலாறு இல்லை. அப்போஸ்தலர்களின் வரலாறே; அதுவும் குறிப்பிட்ட அளவுமட்டும் காணப்படுகிறது. எனவே இதற்கான ஒரு மூலமாக 'வ்ளொஸ் சாங்ரோறும்' இருந்திருக்கலாம்.

ஆயினும் சில கற்பனைக் கதைகளும் கூத்தின் கதைப் பொருளாக எழுத்தாளப்பட்டுள்ளன. அவை கற்பனைக் கதைகளாக

இருப்பினும் இறைவனின் அல்லது தேவதாயின் புனிதத் தன்மையை அற்புதத்தை வெளிப்படுத்தி அறநெறி கூறுவனவாகவே அமைந்துள்ளன. 'சலின கன்னி' 'யூத குமாரன்' 'ஞான செளந்தரி' 'செனகப்பு' (ஜெனோவா) 'புனிதவதி' போன்ற கூத்துக்கள் இவற்றுள் சிலவாகும்.

இது தவிர போத்துக்கேய நாடக மரபுடன் தொடர்புபட்ட கதைகளும் கூத்தாய்பாடப்பட்டிருந்தல் வேண்டும். 18 ஆம் நூற்றாண்டு வரை 'அவுட்டோஸ் டொஸ்ட் ரெஸ் ரெயில் மாகோஸ்' என்ற பெயரில் போத்துக்களில் நாடகமாக நிகழ்த்தப்பட்டதே 'மூவிராசாக்கள்' நாடகமாகவும் 'எயுஸ்தாசியுஸ் வெனாட்டோர் டூக்ஸ்ப்றி காண்டுஸ்' என்ற போத்துக்கேய நாடகமே 'எஸ்தாக்கியர்' நாடகமாகவும் 'ஸ்ரோக் டி ஊர்சோன் எ வலந்தின' என்ற நாடகமே 'ஊசோன் பாலந்தை' என்ற பெயரிலும் தமிழில் ஆக்கம் பெற்றிருக்க வேண்டும் என பேரா. நீ. மரியசேவியர் அடிகள் குறிப்பிடுகின்றார்.¹⁴ எனவே கத்தோலிக்க கூத்துக்களில் பாவிக்கப்பட்ட கதைகள் பெருமளவில் கத்தோலிக்க மார்க்கம் சார்ந்தவையாகவே அமைந்தன. இதற்கூடாக கிரேக்க, உரோமைய தத்துவங்களினடியாக உள்வாங்கப்பட்டு தனக்கென தனித்துவமான கருது நிலைகளைக் கொண்ட கிறிஸ்தவ சமயம் சார்ந்த தத்துவங்கள் ஈழத்து கூத்து மரபில் உட்புகுந்தன.

பாரம்பரிய கூத்துக்கான கதைகள் தவிர்க்கப்பட்டு இவ்வாறு கத்தோலிக்க கதைகளாக மாற்றப்பட்டமை புராண இதி காசங்களில் இருந்து விடுபட்டு புதிய கதைகளைக் கூத்தாக்கும் தன்மைக்கு வழிவகுத்தது. அதாவது நாவல்கள், நாடகங்கள் வரலாற்றுக் கதைகள் போன்றவை இவ்வாறு கூத்துக்களில் புதிதாய் பின்னர் பாடப்பட்டன. 'கண்டி அரசன்', 'சநிலியன்' (வரலாற்றுக் கதை) 'விஜய மனோகரன்' (கற்பனைக் கதை) 'மனம் போல் மாங்கல்யம்' (ஷெக்ஸ்பியரின் As you Like it) கருங்குயில் குன்றத்துக்

கொலை' (நாவல்) ஆனால் மட்டக்களப்பு வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களில் இற்றைக்கு வரை புதிய கதைகளில் புதிதாய் கூத்து இயற்றும் வழமை இல்லை. கத்தோலிக்க கூத்துமரபில் சமகாலப் பிரச்சனைகளை பாடும் மரபு அண்மையில் அதிகம் காணப்பட்டனும் பலகாலத்துக்கு முன்பே சாதிப் பிரச்சனையை மையமாகக் கொண்டு நடந்த சண்டை ஒன்று பற்றிய உண்மைக் கதையை "கனகசபை" என்ற பெயரில் மேடையேற்றி உள்ளனர். எனவே கத்தோலிக்கர் வருகையினால் ஏற்பட்ட கதைமாற்றம் இக்கூத்து மரபின் அடிப்படை மாற்றத்திற்கே காரணமாகிறது எனலாம்.

ஆரம்பத்தில் கத்தோலிக்க கூத்துக்கான கதைத்தெரிதலில் சமூக குழுத்தன்மையும் பேணப்பட்டது. அதாவது குறிப்பிட்ட பிரதேசத்துக்குரியதாக ஒரு ஆலயம் அமைக்கப்பட்டு அந்த ஆலயத்தை மையப்படுத்தியதாக அவர்களின் குழும வாழ்வு அமைந்தது இது 'மீசாம்' என அழைக்கப்பட்டது. இத் தேவாலயம் பெரும்பாலும் ஒரு புனிதரை பாதுகாவலராக கொண்டிருக்கும் சில இடங்களில் தொழில்களை அடிப்படையாகக் கொண்டும் புனிதர் தெரிந்தெடுக்கப்படுவர். (உதாரணமாக மீன்பிடி-புனித அந்தோனியார்) அல்லது புதுமைகள்' அற்புதங்கள், நம்பிக்கைகளின் அடிப்படையிலும் இத் தேவாலயம் அமைக்கப்படும் எனவே தமது பாதுகாவலரின் பெயரிலான அம்மானை, நாட்டுக்கூத்து மன்றாட்டு மாலை போன்றவற்றை அப்பகுதி மக்கள் இயற்றுவதில் அதிக கவனம் எடுப்பர். இவ்வாறுதான் புனிதர்கள் தொடர்பான கூத்துக்கள் அந்தப் பங்கு சார்ந்து எழுதி மேடையேற்றப்பட்டன. உதாரணமாக தெல்லிப்பழையில் சந்தியோகுமையோர் அம்மானை எழுதப்பட்டதையும், குருநகர் மக்கள், 'சந்தியோகுமையோர் படைவெட்டு' என்ற கூத்தை நிகழ்த்தி வருவதையும் நாவாந்துறை மக்களால் 'சென்நீக்லஸ்' கூத்து

நிகழ்த்தப்பட்டு வந்ததும் கரம்பன் மக்களால் 'செபஸ்தியார்' கூத்து நிகழ்த்தப்பட்டு வந்ததும் குறிப்பிடத் தக்கது.

கூத்தின் கதை தொடர்பாகவும் பிரதிகள் தொடர்பாகவும் கத்தோலிக்க திருச்சபை அதிக கவனம் செலுத்தியது. அதாவது கூத்தை மேடையேற்றுவதற்கு முன்பு பிரதி ஆயரால் அல்லது அதற்கென்றியமிக்கப்பட்டிருக்கும் குருவினால் பரிசீலிக்கப்பட்டு "இம்புறு மாதறு" என்னும் அச்சக உத்தரவு பெறப்படல் வேண்டும். இது எய்க்கு மத்தியகால நாடகங்களுக்குத் திருச்சபை இட்ட சட்டங்களை நினைவுபடுத்துகின்றன. அவ்வாறு உத்தரவு அளிக்கும்போது பல விடயங்கள் கருத்தில் கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன.

★ கூத்துப்பிரதி கத்தோலிக்க மதம் தொடர்பானதாக அல்லது நற்போதனை நிறைந்ததாக இருத்தல் வேண்டும்.

★ இரட்டை வசனங்கள் அல்லது பண்பாடற்ற சொற்பிரயோகங்கள் தவிர்க்கப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

★ கத்தோலிக்க மத போதனைக்கெதிரான கருத்துக்கள் காணப்பட்டமை.

★ புனிதர்கள் அல்லது இறைவன் தொடர்பான இறையியல் கருத்துக்கு முரணான தகவல்கள் இடம் பெறாமை.

★ பாலியல் பலாத்காரம் அல்லது வீரசுமான காதல் போன்றவை தவிர்க்கப்பட்டிருத்தல்.

★ கதை நாயகர்கள் (புனிதர்கள்) அவசங்கைப்படுத்தப்படக் கூறியவாறான பொருந்தாத அம்சங்கள்.

போன்ற காரணிகளில் திருச்சபை அதிக கவனம் செலுத்தியது. பல கூத்துப் பிரதிகள் நிராகரிக்கப்பட்டும் உள்ளன. உதாரண

மாக "மரிய கொற்றி" நாட்டுக் கூத்து பாலிடல் பலாத்காரமே அதன் முக்கிய கதைக் கருவாக இருந்த காரணத்தால் மேடையேற்ற அனுமதிக்கப்படவில்லை.

ஆரம்ப காலத்தில் எழுந்த கூத்துக்கள் பிற மதங்களை குறிப்பாக இந்து மதத்தை கேலி செய்தும் சிலை வழிபாடுகளை கண்டித்தும், கிறிஸ்தவ மார்த்தத்தை உயர்த்திக் கூறும் போக்குடன் காணப்பட்டன.

"வம்பெனு நரகையாள வந்திடு மனந்தம் பேயைக் கும்பிடேன் வணங்கேன் போற்றேன் குலவு பன்னிருவர் வங்கிஷ அம்புவிரசாள் கன்னியன்னைக்குழந்தை தன்னை நம்பியே துதிப்பதல்லால் நானொன்றைத் துதித்திடேனே"

'தேவசகாயம்பிள்ளை' கூத்தில் காணப்படும் மேற்படிப் பாடல் இந்து சமய வழிபாட்டை பேயை வழிபடும் வழிபாடு என்னும் கருத்தில் வெறுத்துக் கூறுவதை அவதானிக்கலாம். ஆரம்ப காலப் பிரதிகளில் இந்தத் தன்மை அதிகம் காணப்பட்ட போதும் பின்னர் எழுதப்பட்ட கூத்துக்களில் இவ்வாறான மத விரோதக் கருத்துக்கள் இடம்பெறவில்லை. இதற்குக் காரணமாக அதீத மத விரோதக் கருத்துக்கள் கைவிடப்பட்டமையைக் குறிப்பிடலாம்.

மிகத் தொன்மையான நாடகப் பிரதிகள் கிடைக்கப்படாது விடினும் 17 ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் மன்னார் லோறன்சுப் புலவரால் எழுதப்பட்டதாக குறிப்பிடப்படும் "மூவிராசாக்கள்" நாட்டுக் கூத்து 1810 பாஷையூர் சுவாம்பிள்ளையால் எழுதப்பட்ட "அந்தோனியார்" "தொன்றீக்கிலால்" "கத்தறினாள்", 1815ல் கரையூரைச் சேர்ந்த சுவாம்பிள்ளையால் எழுதப்பட்ட "சம்பேதுரு சம்பாவிலு" "வரப்பிரகாசம்" போன்றவையும் 1836 காலப் பகுதியில் அராலி முத்துக்குமாருப்புலவரால் எழுதப்பட்ட "தேவசகாயம்பிள்ளை" "அலங்காரரூபன்" போன்றவையும் குருநகர் சந்தியோகுவினால் எழுதப்பட்ட "யூதகுமாரன்" "சவின கன்னி" போன்றவையும் ஓரளவு தொன்மையானவை எனக் கூறலாம். 15 பிற்பட்ட காலத்தில் பாஷையூர் மிக்கோர்சிங்கம், சுண்டிக்குளி பொன்னையா, யாக்கோபு, மாதகல் குசைப்பிள்ளை போன்ற புலவர்கள் சிறப்பான நாட்டுக் கூத்துக்களையாத்தனர். எனினும் கூத்துப் பிரதிகள் தொடர்பான தகவல்கள் விரிவாக ஆராயப்பட வேண்டியவை.

தொடரும்

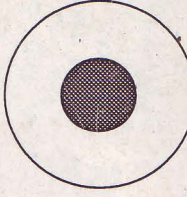
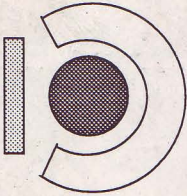
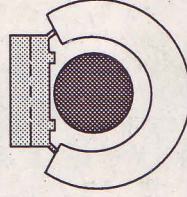
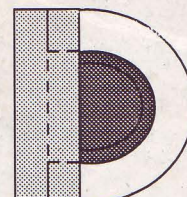
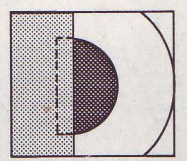
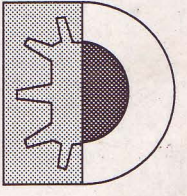
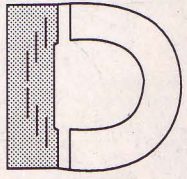
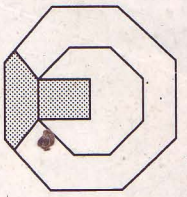

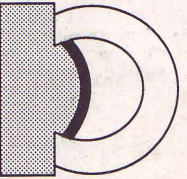
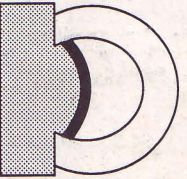
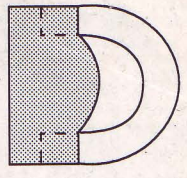

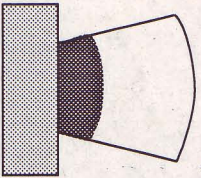
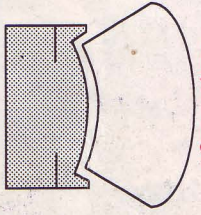
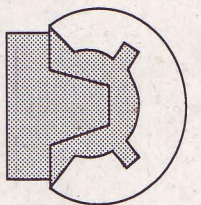
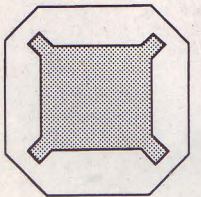
விரைவில் ஆரம்பிக்கப்பட இருக்கின்ற பாரம்பரிய நாட்டுக் கூத்து சார்ந்த பயிற்சி நெறிக்கான விண்ணப்பங்கள் ஆர்வலர்களிடம் இருந்து கோரப்படுகிறது.

நாட்டுக்கூத்துப் பயிலகம் திருமறைக் கலாமன்றம் 238, பிரதான வீதி யாழ்ப்பாணம்.

அன்னை அச்சகம், குருநகர், யாழ்ப்பாணம்.

❖ முன் அட்டை : ம. நிலாந்தன்
நன்றி : யாழ்ப்பாணக் கல்லூரி,
நாடக அரங்க களப்பயிற்சிக் கையேடு 1990

❖ பின் அட்டை : ஐரோப்பிய அரங்க அமைப்பின்
வளர்ச்சிப் பரிணாமம்
'The Theatre' இல் இருந்து.

<p>Ancient Classical Bc-400 AD</p>	<p>Primitive</p> 	<p>Greek Classical</p> 	<p>Greek Hellenistic</p> 	<p>Roman</p> 	<p>odcum (Greco-Roman)</p> 
<p>Renaissance 1550 - 1650</p>	<p>multivista stage</p> 	<p>single vista stage</p> 	<p>theatre of Shakespeare</p> 		
<p>Baroque 1650 - 1870</p>	<p>horseshoe Proscenium stage</p> 			<p>theatre of the Restoration</p> 	
<p>Contemporary 1870 - 1970</p>	<p>fan proscenium stage</p> 	<p>fan proscenium-apron calliper stage</p> 	<p>thrust stage</p> 		<p>in-the-round stage</p> 

Form outline plans of Western theatres